ÖSSZHANGZATTAN

A KLASSZIKUS ZENE
ÖSSZHANGRENDJÉNEK ELMÉLETE

ÍRTA

DR. KESZTLER LŐRINC

ZENEMŰKIADÓ



Dr. Kesztler Lőrinc (1892–1978)

ÖSSZHANGZATTAN

A KLASSZIKUS ZENE
ÖSSZHANGRENDJÉNEK ELMÉLETE

IRTA
DR. KESZTLER LŐRINC

ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST

Z. 1184

TARTALOM

III. könyv. Figuráció.

BEVEZETÉS

Alapvető fogalmak

Hang. Ha a zenéből elvonjuk mindazt, ami a művészet, az emberi teremtő fantázia eredménye, csak a puszta hangok maradnak meg. Azt a fizikai jelenséget, melyet halló szervünk által észlelünk: *hang*nak nevezzük. Hang úgy keletkezik, hogy valamilyen rugalmas test *rezgésbe* jön, ezt a rezgést átveszi a levegő és fülünkhöz juttatja.

Ha a rezgés szabálytalan, a hangot *zörej*nek, ha szabályos (egyenlő időközökben egyenlően ismétlődő), *zenei hang*nak nevezzük. Csak az utóbbi az,amely zenei szempontból vizsgálódásunk tárgya lehet. s amely a következőkben szóba kerül.
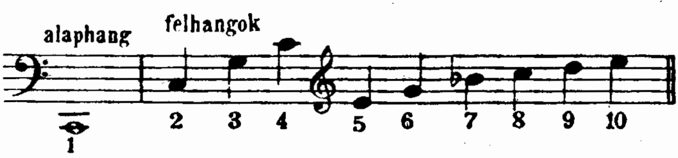
A hang a zenének ősanyaga; ugyanaz a muzsikus számára, mint a festő számára a festék és a vászon.

A zenei hang keletkezésénél nemcsak a kérdéses hang — nevezzük azt alaphangnak — szólal meg, hanem vele együtt megcsendül a magasabb hangok egész sorozata; ezek az alaphangban bentrejlő és azzal együtt megszólaló magasabb hangok a *fel-* vagy *részhangok* elnevezése alatt szerepelnek, mert mint az egésznek részei az alaphanggal együtt adják annak zengését.

A felhangok tana és részletes tárgyalása már az akusztika (hangtan) körébe vág. Mivel azonban fogalmukkal már az összhangzattan első fejezetében találkozunk és ismeretük nélkül egy lépést sem tehetünk, szükségesnek mutatkozik, hogy a rájuk vonatkozó fontosabb szempontokat már itt körvonalazzuk.

Tegyük fel, hogy a megszólaló alaphang a nagy *C*, úgy annak legfontosabb, mert legerősebb s így legjobban kimutatható felhangjai a következő sorozatot adják:

1.



A sor alatt álló számok nemcsak az egymásutánt mutatják be, hanem egyszersmind rezgéseik számának egymáshoz való viszonyára is utalnak. Mert ha az alaphang rezgésszáma 1, úgy a nyolc hanggal magasabban fekvő *c* rezgése 2, a következő *c*-é 4, majd 8; ha az *e* rezgése 5, a felette lévő *g* rezgése 6 stb. Minél nagyobb a felhang sorszáma, annál gyengébb, az alacsony számúak a legerősebbek s azok még a zongorán is kimutathatók.

A felhangokat a hegedűsök a *flageolet* hangok alapján könynyen megértik; a zongoristák számára szolgáljon bizonyítékul és közelebbi megvilágításul a következő eszmemenet és kísérlet.

Mindenki tapasztalta már, hogy bizonyos hangokra az egyes hangot adó tárgyak (húr, hangvilla, ablaküveg) rezgésbe jönnek és maguk is hangot adnak. Ezt a jelenséget *rezonanciának* nevezzük. A rezonancia törvénye azonban azt mondja, hogy valamely tárgy csak arra a hangra rezonál, melyet maga is létre tud hozni. Ha a megszólaló hang *c*, úgy erre valamely húr, hangvilla stb. csak akkor jön rezgésbe, csak akkor rezonál, ha magának a húrnak hangja *c*.

E törvény előrebocsátása után tegyünk egy kísérletet a zongorán. Üssünk le a zongorán bármilyen hangot, az a billentyű elengedése után rögtön meg fog szűnni, mert a tompító ráfekszik a húrra s a további rezgésben megakadályozza. Ha azonban a pedál segítségével a tompítót felemeljük, a húr szabaddá válik és így akadály nélkül rezeghet tovább. A pedál valamennyi húr tompítóját emeli; azért ha csak egy húrt akarunk szabaddá tenni, a billentyűt lassan lenyomjuk úgy, hogy a kalapács ne érje a húrt, s így ez ne szólaljon meg. A lenyomás következtében azonban az illető húr tompítója mégis felemelkedik és a húr szabaddá válik.

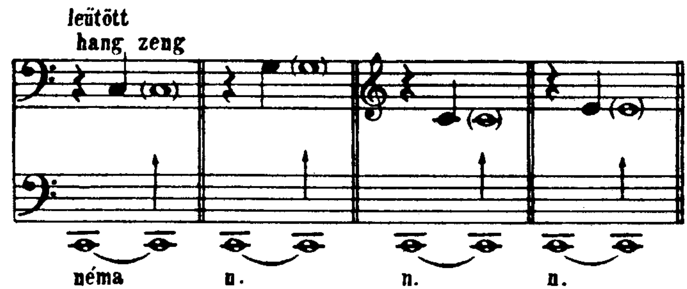
Nyomjuk le most a nagy *C* billentyűjét úgy, hogy az néma maradjon, és üssük le hozzá röviden (staccato) a kis *c* billentyűt, mire azt fogjuk tapasztalni, hogy a kis *c* tovább szól. Maga a kis *c* húrja nem rezeghet és nem szólhat tovább, hiszen a billentyűt elengedtük; az előbb pedig láttuk, hogy a húr a billentyű elengedése után nem szól tovább.

Ez csak úgy magyarázható, hogy a nagy *C* szabadon lévő húrja átveszi a rezgést és maga adja a kis *c* hangot. Hogy tényleg ez a húr adja a kérdéses hangot, arról úgy is meggyőződhetünk, ha papírdarabocskákat teszünk a nagy *C* húrra; ezek a kísérlet alkalmával le fognak esni a húrról, jeléül annak, hogy ez a húr

az, mely rezgésbe jön. Megszűnik a hang, ha a nagy *C* húrra rátesszük kezünket s így megakadályozzuk a további rezgésben, vagy ha a némán lenyomott billentyűt egyszerűen elengedjük.

Folytassuk a kísérletet a többi jelzett felhangokkal is, amikor is azt fogjuk tapasztalni, hogy a kis *g*, c^1, e^1, g^1, b^1, c^2, d^2, e^2 billentyűk leütésénél mindig a nagy *C* húrja jön rezgésbe és e hangok a nagy *C* útján csengenek tovább. (2 pl.). Tehetünk ellenpró-

2.
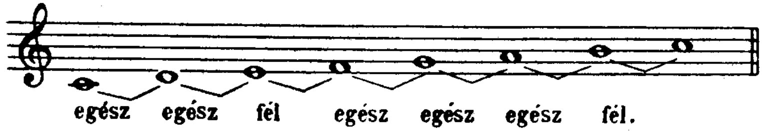


bát is: üssük le a némán kitartott nagy *C*-hez *ciszt* v. *giszt* (ezek nem részhangjai *C*-nek!), mire a billentyűk elengedése után nem szól semmi.

Mindez a rezonancia törvénye alapján csak úgy lehetséges és úgy magyarázható, hogy mindezek a hangok a nagy *C*-ben bentrejlenek, és ezeket ő maga is létre tudja hozni, azért felhangzásukkor rezgésüket átveszi és tovább szólaltatja őket.

Bizonyítva látjuk tehát, hogy egy hangban más, magasabb hangok is vannak, s e magasabb hangok sorozata az alaphanggal egybeolvadva adja olyan egésznek és egységesnek a hangot, ahogy mi azt halljuk.

Hangsor (skála). Hangnem. A hangoknak meghatározott rendszer alapján magasság szerint elrendezett sora: *hangsor (skála)*. A rendszer, mely szerint a sort felépítjük, kétféle lehet: vagy *a)* két egész hang után következik egy fél és három egész után egy fél, mintája *c*-től kezdve a törzshangok sora:

3*a)*



vagy *b)* egy egész, egy fél két egész egy fél, másfél és fel, mintája az *a*-tól kezdődő törzshangsor a hetedik hang módosításával (3 b):

3. b)



Előbbi a *dúr-*, utóbbi a *moll-hangsor.*

A skála egyes hangjait *fok*oknak hívjuk, a fokok jelzésére római számokat használunk. Mivel a skála nyolcadik hangja csak ismétlődése az elsőnek, ezt is első fok jelzéssel látjuk el. (4.)

4.



Hangnemen valamelyik rendszer szerint szerkesztett hangegymásutánnak egy egységes egészbe való összetartozását értjük, mely összetartozást akkor is érezzük, mikor a hangok nem magasság szerint következnek egymásután.

A hangnem és hangsor közt az az értelmi különbség, hogy a hangnem a hangok összetartozása alapján kifejezésre kerülő jellegre utal, míg a hangsor ezeknek az egy családba tartozó hangoknak fokozatos, magasság szerint való elrendezése. Ilyen értelemben a hangsor nem egyéb, mint a hangnemnek melodikus (azaz dallam útján való) kifejezése, mivel a hangsor a maga felfelé vagy lefelé haladásával bizonyos dallamot alkot.

Mind a skálák, mind a hangközök részletes tárgyalása az általános zenetanba tartozik, s azért azokat itt már ismerteknek vesszük. Nyomatékosan figyelmeztetem azonban a tanulót, hogy mielőtt hozzáfogna összhangzattani tanulmányaihoz, okvetlenül szükséges, hogy teljesen tisztában legyen az összes dúr és moll hangsorokkal, úgyszintén a hangközökkel és azok megfordításaival. Különösen a hangközökre vonatkozólag rendkívül fontos, hogy azokat necsak elméletileg tudja, hanem gyakorlatilag is; vagyis egy adott hanghoz bármilyen hangot tudjon intonálni és két (zongorán leütött) hang egymástól való távolságát hallás után meghatározni, mert csak így birkózhatik meg a következő fejezetekben előforduló hallásgyakorlati nehézségekkel és várhat üdvös eredményt összhangzattani tanulmányaitól.

Ismétlésül itt csak a főbb szempontokat foglaljuk össze, melyek mint alapfogalmak szükségesek a később előforduló meghatározásoknál.

A hangsorban mutatkozó hangtávolságokat bármely hangtól, mind a törzshangoktól, mind a származtatott hangoktól kezdve lemérhetjük, ezáltal megkapjuk az összes hangokból kiinduló kétféle hangsor-rendszert.

A skálák annál közelebbi **rokonságban vannak egymással, minél** több köztük az egyező, **s minél kevesebb a különböző** hang. Ebből természetszerűleg következik, hogy legnagyobb a rokonság akkor, ha csak egy hangban különböznek. *C*-dúrral egy hangban különbözik a *G*-dúr és *F*-dúr, az egyik öt hanggal magasabb, a másik öt hanggal mélyebb *c*-nél. E tény figyelembevételével a dúr-, és a moll-rendszerben egyaránt a skálák rokonság szerint való sorozatát úgy kapjuk meg, hogy az alaphangtól felfelé, ill. lefelé számított ötödik hangot vesszük a következő skála kiinduló hangjának.

A skála alaphangját *tonikának* (rövidítve: *T*), a felső ötödöt *felsődominánsnak* vagy röviden *dominánsnak (D)*, az alsó ötödöt *szubdominánsnak (S)* nevezzük.

Ötödökben felfelé haladva, vagyis domináns irányban a keresztek, lefelé haladva, szubdomináns irányban a *bé*k száma növekszik eggyel. Az egymásutánt a következő táblázat mutatja be:

Domináns irány.

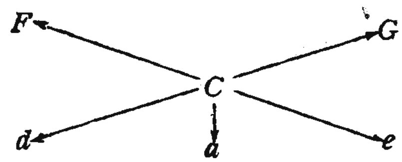
		1♯	2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯	8♯	9♯	10♯	11♯	12♯
Dur:	*C,*	*G,*	*D,*	*A,*	*E,*	*H,*	*Fisz,*	*Cisz,*	*Gisz,*	*Disz,*	*Aisz,*	*Eisz,*	*Hisz.*
Moll:	*a,*	*e,*	*h,*	*fisz,*	*cisz,*	*gisz,*	*disz,*	*aisz,*	*eisz,*	*hisz,*	*fiszisz,*	*ciszisz*	*giszisz.*

Szubdomináns irány.

		1♭	2♭	3♭	4♭	5♭	6♭	7♭	8♭	9♭	10♭	11♭	12♭
Dur:	*C,*	*F,*	*B,*	*Esz,*	*Asz,*	*Desz,*	*Gesz,*	*Cesz,*	*Fesz,*	*Bébé,*	*Eszesz,*	*Aszasz,*	*Deszesz.*
Moll:	*a,*	*d,*	*g,*	*c,*	*f,*	*b,*	*esz,*	*asz,*	*desz,*	*gesz,*	*cesz,*	*fesz,*	*bébé.*

A dúr hangnemet a skála kezdő hangja alapján nagy betűvel, a mollt kis betűvel jelezzük.

Az előbb mondottuk, hogy azok a hangnemek vannak egymással rokonságban, melyeknek túlnyomórészt egyező hangjaik vannak. Így elsősorban rokonságban van mindazon dúr és moll hangsor, melyeknek ugyanazon előjegyzésük van, így pl. ***C*** és ***a***, ***F*** és ***d*** stb. Ezeket parallel vagy párhuzamos hangnemeknek hívjuk. Továbbá rokonságban vannak ama hangnemek, melyek csak egy előjegyzésben térnek el egymástól. Ilyenek a domináns, szubdomináns és ezek parallel hangnemei. Ebben az értelemben *C*-dúrral rokon *G, e, F* és *d*. *C*-dúr rokonságát a következő összeállításban szemléltethetjük.



Gyakorlat. Adott hangnemhez nevezzük meg a legközelebbi rokon hangnemeket.

Tekintve, hogy a hangsorban időlegesen idegen hangok is szerepelhetnek, beszélünk diatonikus és kromatikus skáláról.

A *diatonikus* skála (legáltalánosabb értelemben) az, melyben csak a hangsorba és hangnembe tartozó hangok szerepelnek, pl. *C*-dúrban: *c—d—e—f—g* stb., *kromatikus* az, melyben a hangnemi hangokon kívül más, esetlegesen módosított hangok is előfordulnak, pl. *c—cisz—d—disz—e—f—fisz—g* stb.

A skála hangjainak egymáshoz való viszonyításából jutunk el a hangközök fogalmához.

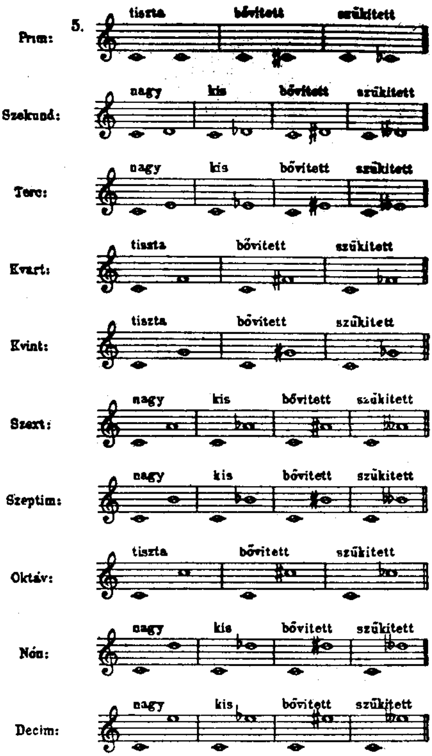
Hangköz (intervallum). A hangköz két hangnak magasságbeli különbsége. Hangköz keletkezik, ha két hang egyszerre vagy egymásután megszólal. A hangközöket latin eredetű nevekkel jelöljük: 1. prim (egyező hang), 2. szekund, 3. terc, 4. kvart, 5. kvint, 6. szext, 7. szeptim (szeptima), 8. oktáv (oktáva), 9. nón (nóna) és 10. decim (decima). A két utóbbi nem egyéb, mint a szekundnak és tercnek az oktávon túli megismétlődése (oktáv + szekund és oktáv + terc).

A hangközök *alapelnevezését* mindig az a távolság határozza meg, amely a *törzshangsor alapján* mutatkozik a két hang között. Igy *c—g* kvint, de kvint e hangköznek minden módosított alakja is, pl.: *c—gisz, c—gesz, cisz—g, cesz—g, cisz—gisz, cesz—gisz* stb. A hangokhoz járuló módosító jelek a hangköznek csak *minőségét,* karakterét változtatják meg. Ebből a szempontból megkülönböztetünk: 1. *tiszta* és 2. *nagy* vagy *kis* hangközöket. Tiszta hangközök: prim, kvart, kvint és oktáv, nagy vagy kis hangközök: szekund (non), terc (decim), szext és szeptim.

A tiszta és nagy hangközöknek módosító jelek segítségével való nagyobbítása adja a *bővített,* a tiszta és kis hangközöknek módosítás útján való kisebbítése pedig a *szűkített* hangközöket.

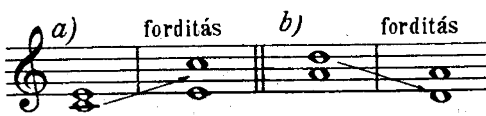
Ismétlésül és emlékeztetésül bemutatjuk itt *c*-nek összes hangközeit:

5.

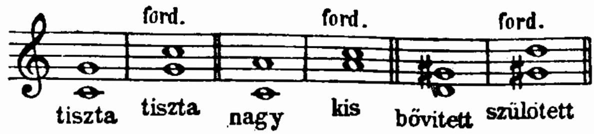


Hangközfordítás. Hangközmegfordításon azt a műveletet értjük, amellyel a hangköz hangjait egymással kicseréljük olymódon, hogy vagy az alsó hangot egy oktávval feljebb, vagy a felsőt egy oktávval lejjebb helyezzük. (6.)

6.

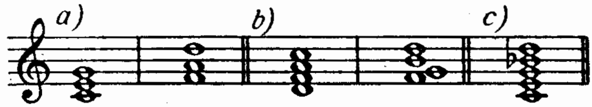


Ennek alapján lesz a primből oktáv, szekundból szeptim, tercből szext, kvartból kvint, kvintből kvart, szextből terc, szeptimből szekund és oktávból prim. Az átváltozást feltüntethetjük úgy, hogy a hangközök sorszámát ellenkező sorrendben egymás alá írjuk: $\begin{matrix}1&2&3&4&5&6&7&8\\8&7&6&5&4&3&2&1.\end{matrix}$ A fordítás következtében a hangközök minősége részint ugyanaz marad, részint megváltozik; így a tiszta hangközből újra tiszta lesz, a nagyból lesz kicsi, kicsiből nagy, bővítettből szűkített és szűkítettből bővített (7.). A hangköz és fordítása egy oktávra

7.


egészíti ki egymást, pl. $c—e+e—c^1=c—c^1$. Minthogy a hangközfordítás ebbeli sajátságának a későbbi tárgyalás folyamán nagyobb szerepe és jelentősége lesz, gyakoroljuk be a hangközfordítást a következő meggondolás szerint is: ha *c*—*e* terc, úgy *e*-től az alaphang nyolcadáig még szext távolság van; ha *c*—*g* kvint, úgy *g*-től az oktávig kvart a távolság stb.

Hangzat (akkord). Ha kettőnél több hang szólal meg egyszerre, hangzatot, akkordot nyerünk. Három hang megszólalása *hármashangzatot,* négyé *négyeshangzatot,* öté *ötöshangzatot* ad stb. (8.) A hangzatok elméletével foglalkozik az *összhangzattan.*

8.


Az összhangzattan fogalma két elemet foglal magában és e szerint két részre osztjuk fel, ú. m. elméleti és gyakorlati részre. Az elméleti rész megismertet az akkordok szerkezetével, azok tulajdonságával és egymáshoz való viszonyával; a gyakorlati rész az akkordok összefűzésének és a szólamvezetésnek szabályait tárgyalja.

Az összhangzattan tehát egyrészt leírást nyujt a hangzatokról, másrészt szabályokat ad azoknak egymással való összekapcsolására.

I. KÖNYV.
DIATONIKA.

I. RÉSZ.
A hármashangzat.

1. FEJEZET.
A hármashangzat fogalma és felosztása.

Az akkordok legegyszerűbb alakja a hármashangzat. Hármashangzatot nyerünk, ha egy hanggal együtt megszólaltatjuk annak tercét és kvintjét. A hangot, amellyel a terc és kvint együtt szól: *alap*hangnak nevezzük. Hogy miért épp az alaphang, terc és kvint alkotói a hármashangzatnak, annak részletes magyarázata és minden oldalról való megvilágítása túllépné e könyv kereteit, azért azt mint tényt adottnak vesszük.

Csak röviden utalok arra, amit fentebb a részhangokra vonatkozólag mondottunk: 1. a felhangok benne foglaltatnak az alaphangban és azzal együtt adják az alaphang zengését; 2. minél alacsonyabb sorszámú a felhang, annál erősebb.

Ha most vizsgáljuk az első 6 — tehát legerősebb — részhangot, arra a meglepő eredményre jutunk, hogy három az alaphangot, kettő a kvintet és egy a tercet hozza létre, azt a három hangot, melyet a hármashangzat alkatrészeinek mondottunk. A hármashangzatnak alaphangból, tercből és kvintből való felépítése tehát nem valami önkényes elgondolás eredménye, hanem annak az egyszerű akusztikai jelenségnek a gyakorlatban való érvényre juttatása, hogy az alaphangban mint alkatrész benne rejlik és vele együtt zeng a terc és a kvint.
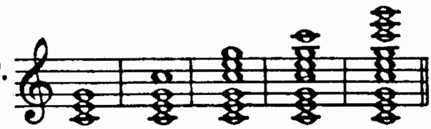
Van olyan felfogás, amely szerint a hangzatok hangközök összeadásából származnak. Az előbb mondottak világosan bizonyítják e felfogás tarthatatlanságát, mert a hármashangzat nem két tercnek összeadása *(c—e+e—g)*, nem is egy kvintnek a terc által két részre való osztása, hanem az *alaphangban bennerejlő természetes egész.*

Mindezt a fentjelzett módon kísérletileg is igazolhatjuk. Nyomjuk le némán a nagy *C* billentyűjét és üssük le röviden (staccato) az egyvonásos *c—e—g* billentyűket (egyszerre!), amire e hangok a billentyűk elengedése után is tovább fognak zengeni. A megütött húroktól nem származhatnak e hangok, hisz a billentyűket azonnal elengedtük, hanem a nagy *C* húrja vette át a rezgést. A kísérletet fordítva is csinálhatjuk olyképen, hogy az egyvonásos *c—e—g* billentyűket nyomjuk le némán és a nagy *C*-t ütjük meg röviden. Ebben az esetben is a *c—e—g* hangzatot halljuk tovább csengeni.

E jelenség a rezonancia törvénye alapján csak úgy magyarázható, hogy a *c*-ben magában benne van az *e* és *g* is, mert csak így képes ezeknek a rezgését átvenni vagy (a második kísérletnél) ezek húrjait rezgésbe hozni.

Hogy az alaphangból, terc- és kvintből álló hangzat mennyire „ős"-hangzat s mennyire a természetben gyökerezik, az abból az egyszerű tényből is kitűnik, hogy a zongorán kalimpáló gyermek mennyire örül, ha véletlenül megtalálta ezt a három hangot, s annyiszor ismételgeti, hogy alig tud vele betelni.

A hármashangzat lényegén nem változtat, hogy mind a három hangja csak egyszer szerepel, vagy hogy a hangzat az egyes hangoknak a különböző oktávszakaszokban való megismétlésével megerősödve jelenik meg. (9.)

9. 

Ezek az akkordok a nagy hangtömeg ellenére harmonikus szempontból mindíg csak *c—e—g* hármashangzatot jelentenek.

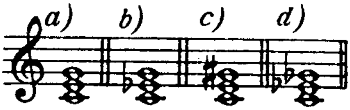
A hármashangzat kétféle alakban jelenik meg. Ha a hármashangzat hangjai megegyeznek a dúrskála első, harmadik és ötödik hangjával (pl. *c—e—g), dúr* vagy *nagy hármas*ról beszélünk. A *nagy* elnevezés a nagy tercre utal. A mollskála első, harmadik és ötödik hangjával megegyező hármashangzat *(c—esz—g) moll* vagy *kis hármast* ad. A kis és nagy hármashangzat egymással összehasonlítva csak a tercben mutat fel különbséget; a kvint megegyezik, ez mindkettőnél tiszta.

Gyakorlat. Mondjuk el az összes dúr- és mollskálák hármashangzatait.

Mindkét hármashangzatnak van egy-egy leszármaztatott alakja; ezeket úgy kapjuk meg, hogy a kvintet módosító jel segítségével megváltoztatjuk. A nagy hármas kvintjének felfelé módosítása, bővítése adja a *bővített hármashangzatot,* a kis hármas kvintjének lefelé módosítása, szűkítése pedig a *szűkített hármashangzatot.*
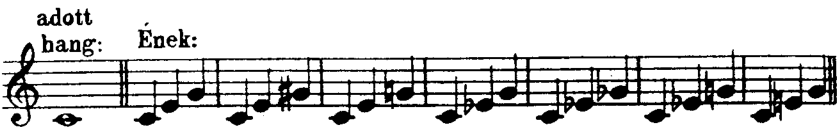
A terc és kvint hangközöknek különböző jellegét tekintve az egyes hármashangzatokban (mind a fő, mind a származtatott alakokban) a következő változatokat találjuk: *a)* dúr vagy nagy

hármas, áll nagy tercből és tiszta kvintből; *b)* moll vagy kis hármas, áll kis terc- és tiszta kvintből; *c)* bővített hármas, áll nagy terc- és bővített kvintből és *d)* szűkített hármas, áll kis terc- és szűkített kvintből. (10.)

10. 

Gyakorlat. 1. Képezzünk különböző alaphangokra négyféle hármashangzatot.

2. Adott hangból kiindulva intonáljunk *a)* dúr és moll hármast, *b)* négyféle hármashangzatot a következő sorrendben: dúr—bővített—dúr—moll—szűkített—moll—dúr; pl.:
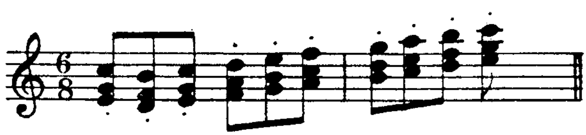


3. Adott hangra intonáljunk meghatározott hármashangzatot, pl. *g* hangra szűkített hármast, *f*-re bővített hármast stb.

4. Határozzuk meg hallás után a zongorán felbontva lejátszott hármas hangzatok minőségét.

5. Ugyanez felbontás nélkül, a hangzat hangjait egyszerre leütve.

Beethoven *C*-dúr szonátájának (op. 2.) Rondó tételében a következő akkordsorozatot találjuk:

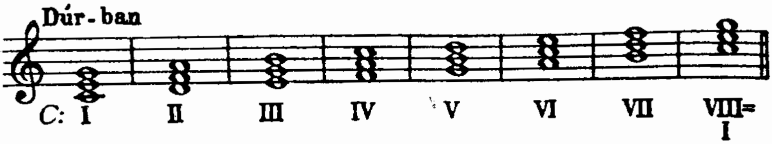
11. 
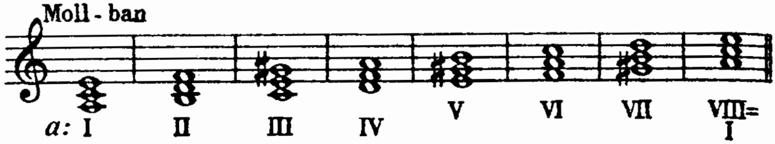
Ha az egyes hangzatok hangjait alap—terc—kvint alakban akarjuk elrendezni, az akkordsorozat képe így alakulna: *c—e—g, h—d—f, c—e—g, d—f—a, e—g—h, f—a—c, g—h—d, a—c—e, h—d—f* és *c—e—g.*

E hangzatok alaphangjai a *C*-dúr skálát adják, melynek minden hangján diatonikus hangokból hármas jelentkezik.

Ebből a tapasztalati tényből kiindulva kimondhatjuk, hogy mind a dúr, mind a moll skála bármelyik hangjára (fokára) építhetünk hármashangzatot olymódon, hogy az illető fokhoz mint alaphanghoz a hangsornak megfelelő hangokból tercet és kvintet szólaltatunk meg.

Ily eljárással a következő hármasokat nyerjük:

12a) 
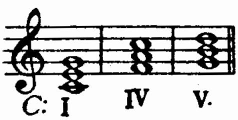
12b) 

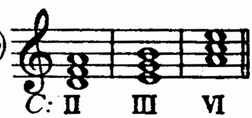
Az I. fokot mint hármashangzatot is *tonikának* (T), az V. fokot *dominánsnak* (D) és a IV. fokot *szubdominánsnak* (S) nevezzük. Hogy a szubdomináns a IV. fok helyén áll, az a hangközfordításban leli magyarázatát: lefelé kvint = felfelé kvart.

Az I., IV. és V. fok *főhármas*, a többi *mellékhármas.*
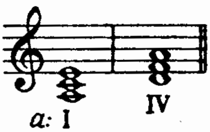
Mondjuk el az összes használatos skálák főhármasait.
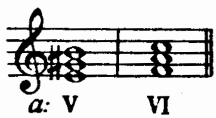
A skála egyes hangjaira épített hangzatok minőségét vizsgálva azt találjuk, hogy dúr hangnemben az I., IV. és V. fok nagy (13a), a II., III. és VI. fok kis (13b),
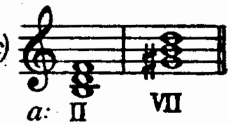
13a) 
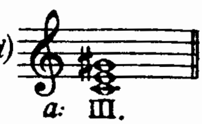
13b) 

13c) 

14a) 

14b) 

14c) 

14d) 

és a VII. fok szükített hármas. (13c) Moll hangnemben az I. és IV. fok kis (14a), az V. és VI. fok nagy (14b), a II. és VII. fok szűkített (14c) és a III. fok bővített hármas. (14d).

Az áttekintést megkönnyíti a következő táblázat:

	Dúr:	Moll:
nagy hármash.:	I. IV. V.	V. VI.
kis „ :	II. III. VI.	I. IV.
szűkített „ :	VII.	II. VII.
bővített „ :	—	III.

E táblázat segítségével könnyen meghatározhatjuk bármely adott hármashangzatnak a különböző hangnemekben való helyzetét, funkcióját. A hármashangzat *funkcióján* (általános értelemben) értjük azt a szerepet, melyet az az egyes hangnemekben az I. fokhoz viszonyítva betölt.

Valamely hármashangzat ugyanis nemcsak egy, hanem több hangnemben is előfordul; így minden nagy vagy kis hármas lehet elsőfokú, tonikai hármasa más hangnemnek, azonkívül minden nagy hármas más hangnemekben mint domináns vagy szubdomináns hangzat és moll hangnemekben még mint VI. fokú hármas is szerepelhet.

De akkor ezek az akkordok más hangnemekbe tartoznak és más értelmet, más jelentőséget nyernek. A *c—e—g* akkord *C*-dúrban tonika, kétségkívül a legfontosabb akkord e hangnemben. De ez a jelentősége, vezető szerepe más hangnemekben már nincs meg, mert azokban csak mint másod- vagy harmadrendű rész szerepel.

A hangzatnak ez a változó hangnemek szerint változó jelentősége az, melyet a funkció szóval jelezni akarunk.

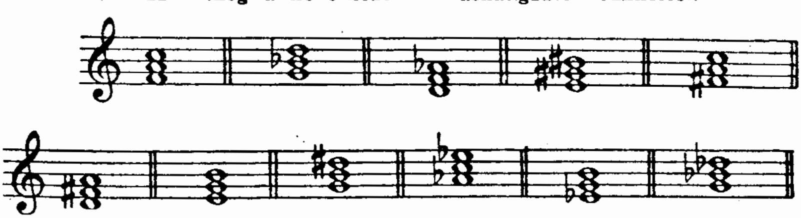
Ama kérdésnél, hogy pl. a *c—e—g* hármasnak hányféle szerepe, funkciója lehet, azt kell vizsgálnunk, hogy ez a hármas milyen hangnemekben fordul elő és milyen viszonyban van az illető tonikai hármashangzatokkal, vagyis meg kell állapítanunk, hogy a kérdéses hangnemekben ez a *c—e—g* hányadik fok.

Ennek kikeresését könnyíti meg a fenti táblázat.
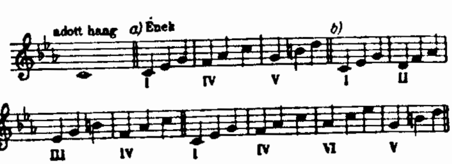
Az eljárás a következő: miután megállapítottuk a hármashangzat minőségét (jelen esetben *c—e—g:* nagy hármas), elővesszük a táblázatot és kikeressük, milyen fokokon fordulhat elő nagy hármas (dúrban: I., IV., V. és mollban: V., VI.). Meghatározandó tehát, hogy a kérdéses akkord *melyik* dúrban I., IV. és V., ill. melyik mollban V. és VI. fok. Eredmény a *c—e—g* hármas *C*-dúrban az I. fok, *G*-dúrban a IV., *F*-dúrban az V., *f*-mollban az V és *e*-mollban a VI. fok szerepét tölti be.

Gyakorlat. 1. Irjuk fel betűvel, majd hangjegyekkel az összes használatos dúr és moll skálák hármashangzatait és nevezzük meg azok minőségét.

2. Határozzuk meg a következő hármashangzatok funkcióit:

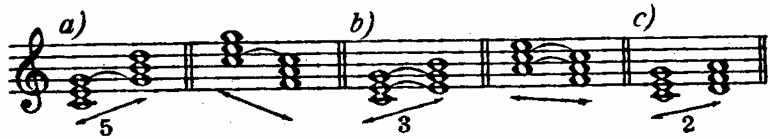


3. Üssük meg zongorán valamelyik hangnem alaphangját és intonáljuk az illető hangnem *a)* főhármasait, *b)* összes hármashangzatait úgy sorrendben, mint tetszésszerinti egymásutánban. Pl. *c*-mollban:



A hármashangzatok abszolút értelemben, **azaz figyelmen kívül** hagyva hangnemi jelentőségüket, vagy ***rokonsági* vagy *szomszédsági viszony***ban lehetnek egymással. Kétféle rokonsági viszony van: ***kvint- és tercrokonság.*** Kvintrokonságról akkor beszélünk, ha két hármashangzat alaphangja kvinttávolságra van egymástól, és egy azonos hangjuk van (15a), tercrokonságról, ha az alaphangok közti távolság terc és két egyező hangjuk van (15b). Szomszédsági viszony az egymástól szekundtávolságnyira lévő hármashangzatok közt fordul elő (15c), s egyező hang nincs;
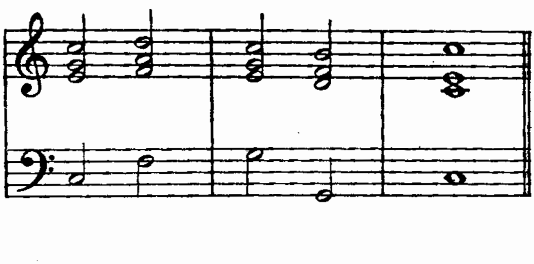
15.
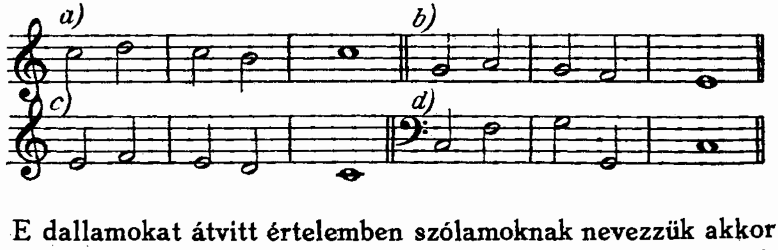


itt ugyan kisebb a hangköztávolság, de a rokonság hiánya következtében nagyobb a köztük mutatkozó ellentét. A viszonyok eme különbözősége az akkordok összekapcsolásánál nyer nagyobb jelentőséget.

Szólam. Azt a dallamot, melyet egy énekhang előad, *szólamnak* nevezzük. A hangzatok sorozatában az egyes hangok le- és felfelé való mozgással dallamot alkotnak. Így a 16. alatti akkordsorozatból a következő dallamokat hámozhatjuk ki (17.):
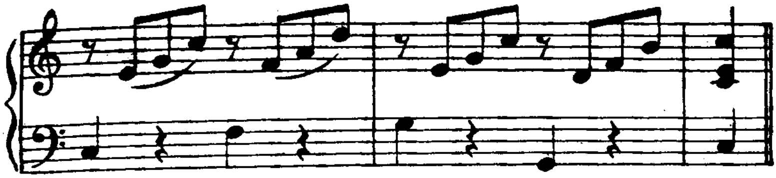
16.



17.



E dallamokat átvitt értelemben szólamoknak nevezzük akkor is, ha nincsenek is énekhangra gondolva, vagy ha a dallambeli kapcsolat már csak elképzelt, ideális. Így szólamokról beszélünk az előző példa következő változatánál is, habár a dallamok közti összefüggés többször is meg van szakítva:

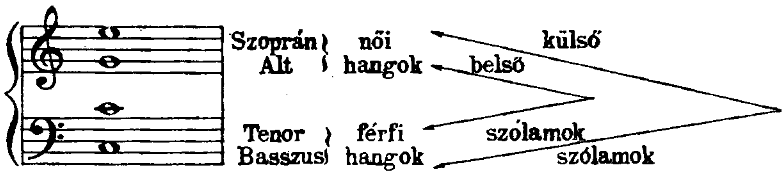
18. 

A hangok dallamos egymásutánjából kialakuló szólam szerkesztése: *a szólamvezetés.*

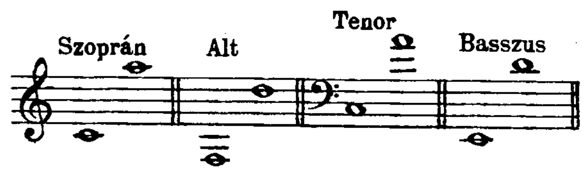
Összhangzattani gyakorlatainkban *a négyszólamú, énekhangokra szánt* szerkesztést használjuk. A háromszólamú sokszor nem elegendő ahhoz, hogy valamilyen harmóniai jelenséget minden oldalról bemutasson, az ötszólamú pedig már sokkal bonyolultabb, semhogy a tanulás céljára alkalmas lenne.

Mivel a hármashangzatnak csak három hangja van, a négy szólam elérése céljából az egyiket meg kell ismételnünk, meg kell kettőznünk. Első gyakorlatainkban mindig az alaphang lesz a kettőzött hang.

A négy szólam neve felülről lefelé számított sorrendben: szoprán, alt, tenor, basszus. A szoprán és alt a női, a tenor és basszus a férfi hangok elnevezése. A szopránt és basszust külső vagy szélső, az altot és tenort belső vagy középső szólamoknak is mondjuk (19.).

19. 

A női és férfi hangok átlagos terjedelme:



E megszorításoknak jelentősége az, hogy az egyes szólamoknak csak a megjelölt határokon belül szabad mozogniok.

Összhangzattani tanulmányaink számára azért választjuk az énekszólamokra való szerkesztést, mert az énekhang a legkényesebb s legkevesebb önkényt tűri meg, s így a szólamvezetésnek a legegyszerűbbnek, a legtermészetesebbnek és a szabályszerűtől legkevésbbé eltérőnek kell lennie. Márpedig a tanításnak és a tanulásnak csak egy elve lehet: előbb a szabályszerűt és egy-

szerűt, azután a rendkívülit és bonyolultat bemutatni, ill. megismerni és megtanulni.

Az énekszólamokra szánt hangzatkötések egyszerűsége és tisztasága biztosítja a tanuló számára a legkönnyebb és leggyorsabb megértést és áttekintést, s képessé teszi a legbonyolultabb képletek szétfejtésére is.
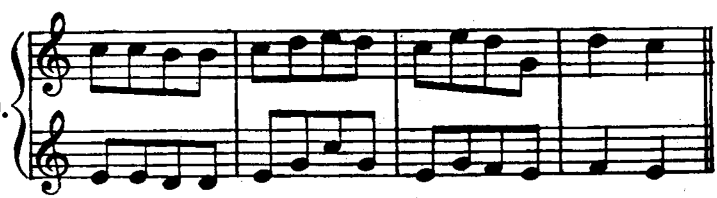
Pedagógiai szempont tehát az, mely az összhangzattani szabályoknak énekszólamok segítségével való bemutatását indokolja. Ebből azonban önként következik, hogy ha a szerkesztés nem énekhangokra, hanem valamely hangszerre, pl. zongorára van gondolva, a hangszernek az énekhanggal szemben való technikai könnyedsége az egyszerűtől és szabályszerűtől sokkal nagyobb eltérést és nagyobb szabadságot enged meg, mint az énekszólamok szigorú kötöttsége.

Ezt azért tartottam szükségesnek már most hangsúlyozni, hogy a tanuló már előre tisztában legyen a tanult szabályoknak reális értékével, vagyis azzal, hogy a megállapított szabályok csak a legegyszerűbb viszonyokra vonatkoznak, így tehát azoktól részint a hangszer természetéből folyóan, részint egyéb okokból *eltérések is lehetségesek.* Ezt a tanulónak mindig szem előtt kell tartania, ha tanulmányai során az elért eredményeket és szabályokat valamely hangszerre írt kompozícióban ki akarná próbálni.

Mindenesetre azt az egyet sohase felejtsük el, hogy csak aki a szabályokat és a szabályoknak megfelelő szerkesztést ismeri, s azt maga is meg tudja csinálni, csak az lesz képes a szabályostól eltérő jelenségeket biztosan felismerni, kellőképen méltatni és a szabadságokat a művészi követelményeknek megfelelően felhasználni.

A szólamok mozgása. A szólamok a dallam folyamán különböző magasságú hangok érintésével mozgást végeznek. A szólam mozgása egy másikhoz viszonyítva háromféle lehet: *a) egyenes mozgás* (motus rectus), mikor mindkét szólam ugyanabban az irányban halad (20.);
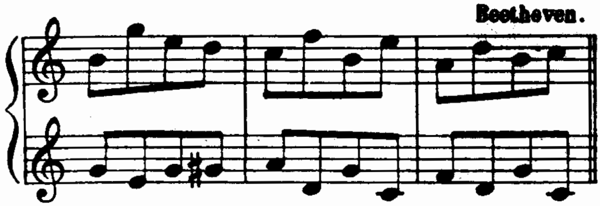
20.



ha e közben a hangköz nem változik, párhuzamos (parallel) mozgásról beszélünk (20. első és utolsó taktus);
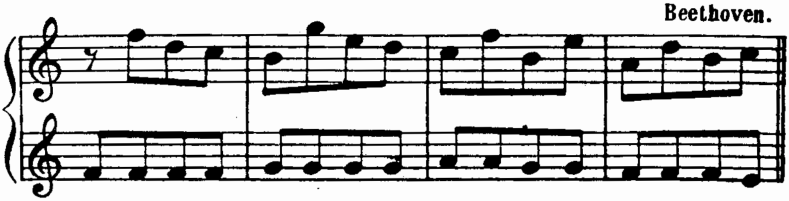
b) ellenmozgás (motus contrarius), mikor mindkét szólam ellenkező irányban halad (21.);

21



c) oldalmozgás (motus obliquus), mikor csak az egyik szólam mozdul el helyéről, a másik megtartja eredeti magasságát, „fekve" marad (22.).

22.

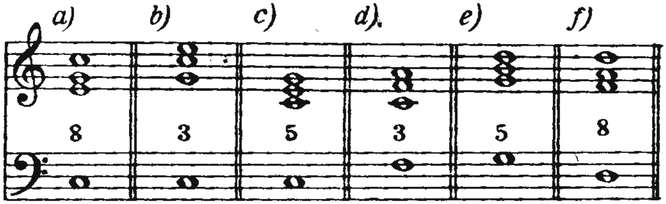


Utóbbi példában az egyenes és ellenmozgás is szerepel.

Helyzetek és fekvések. A hármashangzat három hangja közül bármelyik lehet a felső szólamban, a szopránban. Annak a megjelölésére, hogy a *kezdő* akkordban a hármashangzat melyik hangja van a szopránban, 8, 5 vagy 3 számjegyeket írunk a basszus hangja fölé, és így beszélünk *oktáv, kvint,* illetve *terc helyzet*ről vagy *állás*ról.

A basszusba első gyakorlatainkban mindíg az akkord alaphangja kerül.

A basszus feletti 8 szám azt jelenti, hogy a hármashangzatból a basszus nyolcada (= alaphang) van a szopránban, s azt mondjuk, hogy az akkord oktávhelyzetben (állásban) van; az 5 és 3 jelzésnél az akkord kvintjét, illetve tercét írjuk a szopránba. Pl. ha *c* basszushang felett 8 szám áll, úgy meghatározzuk először a hármashangzatot, ez *c* basszusra: *c—e—g;* az alaphang oktávja *c*, ezt írjuk a szopránba, az akkord másik két hangját pedig, az *e*-t és *g*-t az alt és tenor szólamokba helyezzük, szorosan egymás alá írva az akkordhangokat (23). Ha *f* felett látjuk a 3 jelzést (23d), a meggondolás ez: az akkord *f—a—c*, a terc: *a*, ez kerül a szopránba, az *f* és *c* pedig az alt- és tenorba stb.

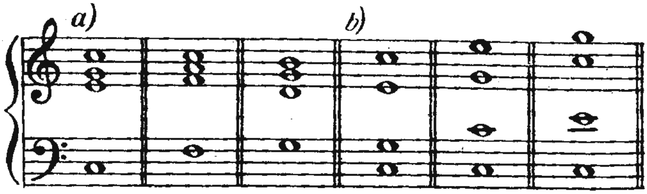
23.


Annak, hogy az alsó sorba csak a basszust, a többi szólamot pedig együvé a felső sorba írjuk, pedagógiai oka és jelentősége van: a könnyebb áttekintést segíti elő.

Gyakorlat. Irjuk fel a használatos hangnemek I. fokú hármashangzatait mind a három állásban.

Minthogy a basszus alapja az akkordnak, a hármashangzat pedig az alaphangból természetes úton keletkezik, abban már bennfoglaltatik, lehetségessé válik, hogy egyszerű akkordsorozatok kifejezésére csak a basszus szólamát írjuk fel. Ha a basszus felett nem hármashangzatot akarunk felépíteni, hanem attól eltérő hangzatot, úgy a jellegzetes hangtávolságokat a basszus feletti számokkal jelezzük. Ez az úgynevezett *számozott basszus (generál-basszus).*

Ha az akkord hangjait úgy írjuk egymás alá, hogy az egyes szólamok közt terc vagy legfeljebb kvart távolság van, mikor is két szomszédos szólam közé nem lehetne még egy akkordhangot elhelyezni, *szűkfekvésről* beszélünk (24a). Azt a szerkesztési mó-

24.


dot pedig, melynél úgy helyezzük el a szólamokat, hogy két szomszédos szólam közé még beilleszthető egy akkordhang, s így a szomszédos szólamok távolsága legalább kvint, *tágfekvésnek* hívjuk (24b). Ha a kétféle fekvés egymással váltakozva fordul elő, *vegyes fekvést* nyerünk.

Gyakorlat. Irjunk fel hármashangzatokat szűk és tág fekvésben. Utóbbinál ügyeljünk arra, hogy a basszus kivételével az egyes szólamok között ne legyen oktávnál nagyobb távolság A tenor és basszus között a távolság nagyobb is lehet.

Mielőtt az akkordok hangnembeli jelentőségének tárgyalására átmennénk, röviden ki kell térnünk a *konszonancia* és

disszonancia általános fogalmának meghatározására, mivel a tárgyalás folyamán többször történik rá utalás.

Két vagy több hangnak egyszerre való megszólalása, együttcsengése kétféle érzést válthat ki belőlünk, s e szerint vagy konszonánsnak, vagy disszonánsnak mondjuk. Konszonáns, ha a hangokat az összecsengéskor egymáshoz valóknak, egybetartozóknak halljuk (consonare = egybehangzani) és úgy érezzük, hogy a hangoknak összecsengése szebb, teljesebb zengést ad, melyben örömünket leljük; disszonáns, ha a hangok között ellentétet fedezünk fel, ha azok nem egybe és egymáshoz tartozóknak tűnnek fel előttünk (dissonare = széthangzani) s ennek következtében nyugtalanságot, ki nem elégültséget, *várakozást* keltenek bennünk.

Hogy melyek a konszonáns és melyek a disszonáns összecsengések, arra vonatkozólag korok és népek szerint változtak a felfogások. Így a nagy tercet, mely számunkra egyike a legkellemesebb és legmegnyugtatóbb összecsengéseknek, a görögök disszonánsnak tartották. Azért a megkülönböztetésre általános szabályt adni nem lehet.

Mindenesetre mint fontos momentumot le kell szögezni, hogy a konszonanciát és disszonanciát egyoldalúan csak fizikai okokra visszavezetni nem lehet, az *pszichológiai* (lélektani) jelenség is. Csak az akusztika és pszichológia együttvéve adja magyarázatát annak, hogy az egyes hangzatokat így és nem másképen *érezzük*.

A hangköz is, az akkord is lehet konszonáns v. disszonáns. A hangköz *fizikai* (akusztikai) szempontból konszonáns, ha a hangközt alkotó két hang rezgés-számának viszonya egyszerű törttel fejezhető ki (pl. az oktáv viszonya: 1 : 2, l. a felhangok sorszámát); ellenkező esetben disszonáns. Konszonáns hangközök: 1, 3, 4, 5, 6 és 8, disszonánsak: 2, 7 és az összes bővített és szűkített hangközök.

E felosztás azonban elveszti jelentőségét a gyakorlatban, mikor a hangközöket, mint az akkordok egyes hangjainak egymáshoz való viszonyát tekintjük A jelzett felosztásnak csak akkor volna fontos szerepe, ha a hangzatok a hangközök összeadásából keletkeznének, és a hangközöknek a konszonancia szempontjából való minősége állapítaná meg az akkordok konszonáns, illetve disszonáns voltát. De ha ez így volna, a *c—e—gisz* hangzatnak konszonánsnak kellene lennie, hiszen a *c—e* is és az *e—gisz* is nagy terc, mindkettő konszonancia, pedig kevés hangzat van, melynek disszonáns volta olyan közvetlenül meggyőző, mint ezé.

Azért meg kell fordítanunk a tételt: nem a hangközök egyesítése adja a hangzatot*, s így nem a hangközök konszonáns vagy disszonáns volta állapítja meg az akkordok ebbeli minőségét, mert a hangköz a hangzat szempontjából nem egyéb, mint az akkord hangjainak egymáshoz való külső viszonya.

A hangköz konszonáns vagy disszonáns voltát *zenei szempontból* az a hangzat dönti el, amelynek értelmében és szempontjából az illető hangközt nézzük, halljuk és felfogjuk. Igy tekintve a dolgot, tulajdonképen nem is beszélhetünk konszonáns vagy disszonáns *hangközökről*, hanem csak *hangokról*. A *c—d* hangköznél pl. *C*-dúr akkord értelmében disszonál a *d*, *G*-dúr értelmében pedig a *c*. Igy történhetik, hogy egy akusztikai szempontból konszonáns hangköz zenei szempontból disszonánssá válik. A *c—g* hangköz akusztikailag konszonáns (viszonyszáma 2 : 3), *G*-dúr akkord értelmében azonban a *c* disszonál.

Disszonáns az oly hangzat, mely magában véve nem ad kielégítő értelmet, hanem a hangjai által keletkezett feszültség szükségszerűen maga után vonz egy más hangzatot, s csak ebben a második hangzatban nyer az elsőben mutatkozó ellentét kielégítő megoldást. A konszonáns hangzatnak ilyen követő hangzatra nincsen szüksége, mert az magában véve is teljes megnyugvást és egységes értelmet ad. Ilyen konszonáns hangzat csak a dúr és moll hármashangzat, sőt legszűkebb értelemben ez is csak akkor, ha mint *tonikai* hármas szerepel.

A disszonancia az az elem, mely mozgást és életet visz a harmóniákba, mert lényeges ismérve a hangok közt mutatkozó ellentét s az ezáltal keletkező feszültség, mely az ellentét megszüntetésére, feloldására tör, a feloldás pedig a mozgató erő érvényesülésével, azaz az ellentétet okozó hangoknak a nyugalmi állapotba: a konszonanciába való átvezetésével mozgást kényszerít ki.

2. FEJEZET.

A főhármashangzatok.

Minden művészetben vezérlő főelv, hogy a változatosságban is egység legyen. Igy a zenében is szükséges, hogy az akkordok tömegében legyen mindíg egy kapocs, mely a legváltozatosabb akkordoknak is egy közös egységbe való tartozását kifejezésre hozza. E nélkül az összetartó kapocs nélkül az akkordcsoportok

* Indokolását l. a fejezet elején.

összefüggés nélküli részekre hullanának széjjel és alkalmatlanokká válnának egységes zenei gondolatok kifejezésére.

A hangzatok egymásutánjában a *tonalitás* törvénye az az erő, mely a változatosságban az egységet biztosítja. Tonalitáson értjük az akkordok közti ama összefüggést, melynél fogva azok váltakozásában mindíg érezzük az egyes akkordoknak egy közös központra való vonatkozását.

Ez a központ, mely körül minden egyéb csoportosul, melyből minden kiindul és ahová minden visszatér dallami szempontból a *tonika,* ami azáltal jut kifejezésre, hogy a hangsorban a dallamot azon kezdjük és azon végezzük, harmóniai szempontból a *tonikai hármashangzat.* A tonikai hármashangzat vezetőszerepe legfőképen azáltal domborodik ki, hogy tercének nagy vagy kis volta dönti el a kérdést, vajjon dúr vagy moll hangnemről van-e szó.

Ha a tonika a szilárd pont, úgy a többi akkordnak egy közös tonikához, mint centrumhoz való tartozása az a kapocs, mely a hangzatok élénk változatosságában is fenntartja az egységet. Ez az egység teszi lehetővé azt, hogy bármely pillanatban meghatározhatjuk valamely akkordnak a tonikához való viszonya alapján annak hangnemi szerepét, jelentőségét vagy más szóval: tonális funkcióját.

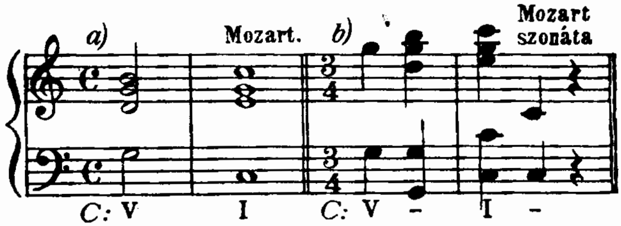
Kérdés, hogy a tonikával szemben milyen szerepe van a többi akkordnak?

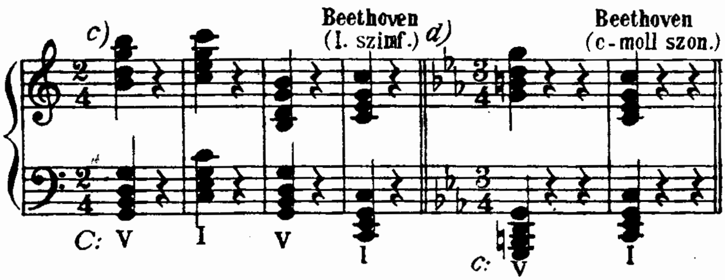
A dolog természetéből folyik, hogy az egységnek, a vezető tonika köré való csoportosulásnak a darab végén, a befejezésben kell legvilágosabbnak lennie, mert ott kell a hangnemnek legvilágosabban kidomborodnia. Hiszen már a zeneileg nem képzett kezdőnél is azt látjuk, hogy amikor meg akarja állapitani valamely darab hangnemét, megnézi a dallam első és utolsó hangját, mert abból az *ösztönszerű* feltevésből indul ki, hogy ha a dallam első hangja nem is kezdőhangja a skálának, de az utolsó bizonyára az, ha a dallam egy kerek, befejezett egészet alkot.

Ilyen felfogással mehetünk neki az akkordok vizsgálatának is. Ha a szerző nem akar kétségben hagyni a felől, hogy milyen hangnemben van a darab, szükséges, hogy a befejezésben csak olyan akkordokat használjon, melyek a félreértés lehetősége nélkül határozzák meg és domborítják ki a hangnemet.

Hogy melyek ezek az akkordok, arra nézve a mesterek gyakorlata nyujtja a legbiztosabb felvilágosítást, azért vizsgáljunk meg műveikből néhány befejezést.

25.
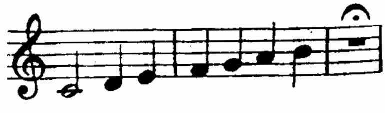




Elemezve az akkordokat: mind a négy esetben a tonikát (*c—e—g*, illetve *c—esz—g*) az V. fok (domináns) hármashangzata (*g—h—d*) előzi meg. Ezt az egymásutánt mind a négy példában megnyugtató, éspedig *C*-dúrban, illetve *c*-mollban (*d*)-nél) való befejezésnek érezzük.

Valamely zenei gondolat harmonikus (azaz harmóniák, akkordok útján való) befejezését *zárlat*nak, *záradék*nak vagy *kadenciá*nak nevezzük.

Mivel valamennyi példában egyenlő a hatás, valószínű, hogy ugyanez az összefüggés hasonló körülmények között hasonló benyomást, érzetet fog kelteni. Kimondhatjuk tehát, hogy a domináns és tonikai akkordok egymásutánja (V—I) zárlatot képez, s így a tonikán kívül a domináns hangzat az, amely a hangnem világos meghatározásával a befejezést kielégítővé és megnyugtatóvá teszi.

Okát könnyen meg is érthetjük. Játsszuk például a *C*-dúr skálát és álljunk meg a hetedik hangnál. (26.) Ezt nem tehetjük meg a nélkül, hogy ne volna meg bennünk a kívánság a nyolcadik után.

26.



Öntudatlanul is uralomra tör bennünk az egységre való törekvés érzése, s ez az érzésünk kívánja az alaphangnak az oktávában való megismétlését, melyre a hetedik hang rámutat, rávezet. Ezért nevezzük ezt *vezérhangnak.*

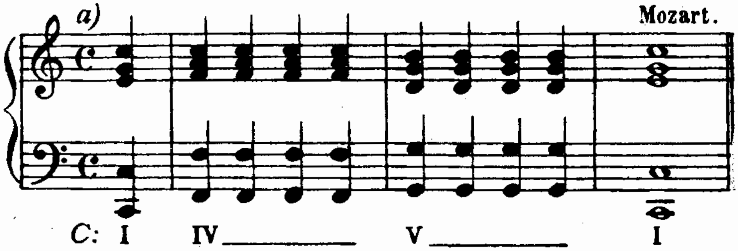
A vezérhang azonban alkatrésze az V. fokú hangzatnak s azért ennek törekvését ellenállhatatlanul a tonika felé tereli. Amint skálában csak a 7—8 foklépés ad megnyugtató befejezést, éppígy bármily hangzatsorozat csak akkor hat kielégítő befejezésként, ha az az V—I. fokú akkordok egymásutánjával záródik. A vezérhang említett sajátságánál fogva tonalitás szempontjából a domináns és tonika között legszorosabb a kapcsolat, s így a hangnem éreztetésében a tonikán kívül a dominánsnak jut a legfontosabb szerep.

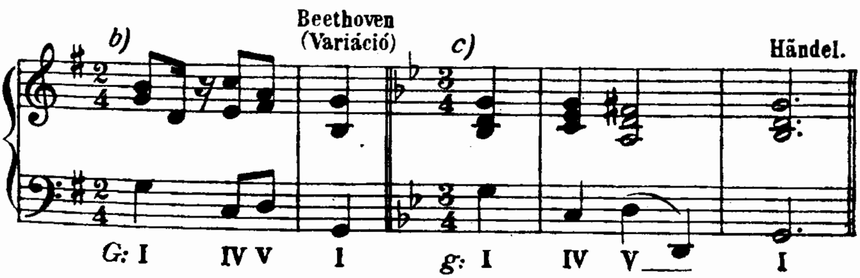
Hosszabb műveknél a zeneszerzők a befejezés teljesebb éreztetésére az V—I. fokú akkordok egymásutánját többször is ismételgetik. (Ismétlődő zárlat.)

A domináns-tonikából (V—I.) álló befejezést authentikus zárlatnak is nevezzük.

Annak a megállapítására, vajjon a zárlat kialakításánál jut-e más akkordnak is szerep, hasonlítsunk össze néhány más befejezést is.

27.





Az *a)* példa harmóniái világosak: *c—e—g*, *f—a—c* és *g—h—d*, *C*-dúr I., IV. és V. fokú akkordjai. A *b)* G-dúrban van, akkordok: *g—h—d* (I.), *c—e—g* (IV.) és *d—fisz—a* (V.); a második nyolcadra eső tizenhatod *d* az első fokú akkordhoz tartozik és azt kiegészíti; a IV. fok és a záró tonika kvintje (*g*, illetve *d*) kimaradt, ami megtörténhetett, hisz a kvint mint természetes felhang úgyis benne cseng az akkordban. A *c)* *g*-moll, akkordok: *g—b—d* (I.), *c—esz—g* (IV.) és *d—fisz—a* (V.); az V. fokú akkord alaphangja kétszer van megütve a basszusban, ami a hangzaton természetesen semmit sem változtat.

A hangzatok minőségét tekintve: dúrhangnemben mind a három hangzat nagy hármas, mollban a domináns szintén nagy.

Mind a három példánál azt látjuk, hogy az akkordmozgás kiindul a tonikából, majd érinti a IV. fok (szubdomináns) hangzatát, melyhez az V—I. fokú akkordokból álló zárlat szervesen hozzákapcsolódik.

Ezeknél a befejezést teljesebbnek, határozottabbnak és a hangnemet kifejezettebbnek érezzük, mint előbb, mikor csak két akkord szerepelt. Az előbbi meggondolás szerint általánosítva kimondhatjuk, hogy a befejezést teljesebbé teszi és a hangnemet minden félreértés nélkül kifejezi és meghatározza a *T—S —D—T* (I—IV—V—I) hangzatok egymásutánja. A hangnem meghatározása azért precízebb itt, mint két akkord mellett, mert míg két akkord együttese más hangnemben is előfordulhat (*g—h—d* és *c—e—g* *C*-dúron kívül *G*-dúrban is megvan), addig pl. a *C*-dúrban a tonika előtti *f—a—c (S)* és *g—h—d (D)* akkordok csak *C*-dúr hangnemre vonatkozhatnak s azért csak *C*-dúr érzetét fogják kelteni; mert az *F*-dúrnak ellentmondana a domináns terce *(h)*, viszont a *G*-dúrnak a szubdomináns alaphangja *(f)*, az *a*-mollt is kizárja a *gisz* hiánya, távolabb eső hangnemek ezek után szóba sem kerülhetnek.

Mivel így a tapasztalat arra tanít, hogy három akkord elégséges a hangnem konkretizálására, megfogalmazhatjuk a szabályt:

A hangnemet meghatározza a tonikai hangzatnak a szubdomináns és domináns hangzatokkal való váltakozása; éspedig: *dúr hangnemet kapunk, ha dúr tonikával szemben dúr domináns és dúr szubdomináns, moll hangnemet, ha moll tonikával szemben moll szubdomináns és dúr domináns lép fel.*

A tonikának és szubdominánsnak kétféle alakja lehet: dúr és moll, dominánsnak csak egy: *dúr.*

E három akkord együtteséből álló zárlatot *összetett authentikus zárlatnak* nevezzük.

Mivel a mesterek e három akkordot találták legalkalmasabbnak a zárlatok kialakítására, és mi ezen akkordok mellett érezzük a hangnemet legvilágosabban kifejezettnek és körvonalozottnak s a harmóniák egy-egy csoportját megnyugtatóan lezártnak, a tonika, domináns és szubdomináns hangzatait a hangnem *főhármashangzatainak* nevezzük.

Az eddigi, a tapasztalaton alapuló és a mesterek gyakorlatából leszűrt eredményeket a következő elméleti meggondolásokkal támaszthatjuk alá:

Annyi kétségtelen, hogy a hangnemben a tonika az a szilárd pont, mely köré a többi akkordok, mint nap körül a bolygók, csoportosulnak. Hogy azonban egy akkordnak tonikai, azaz központi jellege kidomborodjék, szükséges legalább két másik akkordot összehasonlítanunk, szembeállítanunk vele.
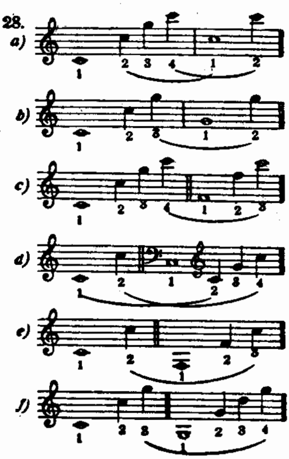
Hogy az összehasonlításban a tonalitás által kívánt összetartozás érezhető legyen, az akkordok közt bizonyos kapcsolatnak: rokonságnak kell mutatkoznia, annak a hangsúlyozására pedig, hogy itt különböző (azaz központi és nem központi) akkordokról van szó, ellentétnek, differenciáltságnak is kifejezésre kell jutnia. Kérdés, melyek ezek az akkordok, melyek a tonikával szemben a jelzett követelményeknek megfelelnek?

A hangok egymásközti rokonságának vizsgálatánál Helmholtz meghatározásából kell kiindulnunk: „Első fokon rokonságban vannak azok a hangok, melyeknek közös felhangjuk van. Minél erősebb a két egybehangzó felhang, annál nagyobb a rokonság. Ez akkor lesz a kimondottabb, ha az alacsony rendszámú felhangok azok, melyek egybeesnek."

Ennek értelmében a c^1 hanggal legközelebbi rokonságban van felfelé: c^2, g^1, f^1 és lefelé: c, f és g.

Igazolásul hasonlítsuk össze e hangok első felhangjait:

28.



a) Egyezik a 2. és 1., 4. és 2. részhang

b) „ a 3 és 2. „

c) „ a 4. és 3. „

d) „ az 1. és 2., 2. és 4. „

e) „ a 2. és 3. „

f) „ a 3. és 4. „

Legnagyobb a rokonság, — mivel a legkisebb rendszámú felhangok esnek össze — az alaphang és a felső, illetve alsó oktáva között [a), d)], sorban utána következik a felső és alsó kvint [b), e)], majd a felső és alsó kvart [c), f)]. Ebből világos, hogy a tonikával legközelebbi rokonságban van — figyelmen kívül hagyva annak az oktávban való megismétlését, mely nem hoz újat — a felső és alsó kvint, vagyis az a két hang, melyet mi domináns és szubdomináns névvel jelölünk.

De míg egyrészről a tonika és domináns, ill. szubdomináns hangja között a vázolt rokonság következtében szoros a kapcsolat, úgy másrészről e hangok felhangjai (*g*-nek: *h* és *d*, *f*-nek: *a* és *c*) mint akkordhangok képe-

zik azt az ellentétet, melyet a domináns **akkordoknak a tonikával való** szembeállítása megkíván.

A tonikának centrális szerepe akkor jut legvilágosabban kifejezésre, ha a domináns és szubdomináns akkordot állítjuk vele szembe, mert alaphangjuk a legnagyobb rokonságban van a tonika hangjával, akkordjuk két hangban különbözik a tonikai hangzattól, azonkívül egyező, közös hangjuk is van vele, mely az egységbe tartozást kidomborítja. A kvint az a hang, mely az egyik akkordnak a másikkal való szoros kapcsolatát létrehozza. A kvintek útján való összetartozást mutatja szemléltető módon a következő összeállítás:

Dúrban:

F—a—C—e—G—h—d, és :

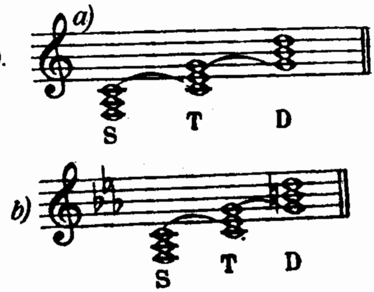
S T D

Mollban:

F—asz—C—esz—G—h—d, és :

S T D

29.



Figyelemre méltó momentum, hogy a domináns és szubdomináns nincsenek semmiféle rokonságban, de a tonika útján és közvetítésével szoros és szerves kapcsolatba jutnak egymással, ami biztosítja a változatosságban az egységet. *A két domináns a változatosság, a tonika az egység képviselője.*
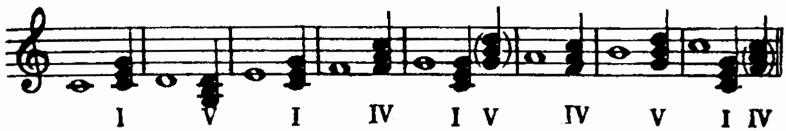
De amikor a tonikával szemben felállítottuk a domináns és szubdomináns hangzatát, akkor nemcsak a legegyszerűbb és legtermészetesebb viszonyokat állapítottuk meg, hanem a tonalitás által kifejezésre kerülő hangnemi összetartozandóság alappilléreit is leraktuk.

A tonikai akkord ugyanis egymagában nem elegendő a hangnem meghatározására, hisz tudjuk, hogy egy akkord több hangnemben is előfordulhat, de ha a tonikával szembeállítjuk a két domináns hangzatát, úgy minden kétséget kizáróan meghatároztuk a hangnemet és azt az akkordot, mely a három közül mint centrális akkord, mint tonika szerepel. Így a fenti példában (29.) nemcsak az van tisztázva, hogy a hangnem *C*-dúr, illetve *c*-moll (miért?), hanem az is, hogy a három akkord közül csak a *c—e—g* (ill. *c—esz—g*) töltheti be a tonika szerepét, melyhez viszonyítva az *f—a—c (f—asz—c)* a *S*, a *g—h—d* pedig a *D* helyét foglalja el; más csoportosítás már nem felelne meg a *T*, *S* és *D* egymáshoz való viszonyának.

E három akkord ilymódon teljesen meghatározza a hangnemet, s ha az akkordokat szétfejtjük és a hangokat magasság szerint elrendezzük, a skálát kapjuk
1 3 5 — 7 2 4 6 8.
(*c—e—g, g—h—d, f—a—c.*)
Ha a skálát a hangnem melódikus kifejezésének mondtuk, úgy a három főhármast a hangnem harmonikus (azaz harmóniák útján való) meghatározásának nevezhetjük.

De nemcsak a három főhármas hangjai adják a skálát, megfordítva is áll a tétel: *a skálának mindenegyes hangját valamelyik főhármas értelmében fogjuk fel,* másszóval vagy a *T*, vagy a *S*, vagy a *D* hangzat alkatrészének érezzük és halljuk. (30.)

30.



A *c* az I. fok alaphangjával, a *d* az V. fok kvintjével, az *e* az I. fok tercével, az *f* a IV. fok alapjával, a *g* az I. fok kvintjével vagy az V. fok alapjával, az *a* a IV. fok tercével, a *h* az V. fok tercével s a *c* újra az I. fok alapjával vagy a IV. fok kvintjével esik össze, azért e hangokat a megfelelő hármashangzatok alkatrészeinek érezzük.

Ez a skálahangok *„hangzat-helyettesítése"*, mert mint hangzatalkatrészek az egész hangzatot helyettesítik és képviselik.

Gyakorlat. Irjuk fel a fenti összeállításban (29. pl.) az összes használatos hangnemek főhármasait.

Áttérve a főhármasok egyes hangjainak közelebbi vizsgálatára, a domináns *h* hangja érdemel közelebbi figyelmet, mint a skála hetedik hangja. E hangnak természetes folytatása az alaphang, azért azon tulajdonságánál fogva, hogy rávezet a következő tonikára, már fent vezérhangnak neveztük.

Mivel a vezérhangnak csak egy természetes törekvése lehet: az alaphang, azért a vezérhang az érzékeny hangok sorába tartozik. *Érzékeny hangok* (note sensible) azok a hangok, melyek magukban hordva mozgási irányukat, csak *egy* természetes tovahaladást tesznek lehetővé, épp azt, mely sajátságos törekvésüknek megfelel.

Általános értelemben minden félhanglépést vezérhang jellegűnek mondhatunk.

A vezérhang mint terc alkatrésze a dominánshangzatnak s így annak megítélésénél fontos szerepet játszik.

Miként a vezérhang az alaphangra kívánkozik, úgy a dominánshangzatban is megvan a törekvés a tonikába való feloldásra,

mert a vezérhang a dominánshangzatban sem veszíti el a tonikára irányuló mozgási törekvését, hanem azt megtartván, az egész hangzatnak hasonló jelleget kölcsönöz. A vezérhang tehát a domináns és tonika között szoros kapcsolatot létesít, s a domináns ebben a kapcsolatban tökéletes és teljes előkészítője a tonikának.

Nem ilyen szoros a kapcsolat a szubdomináns és tonika között, mert a szubdominánsban nincs oly jellegzetes hang, mely az egész akkordnak mozgási irányát oly világosan meghatározná, mint a dominánsnál Azért a szubdominánsról léphetünk ugyan a tonikára, de ez a haladás nem okvetlenül szükségszerű, s éppúgy elképzelhető a szubdominánsnak a dominánsra való menetele is.

Itt van a helye annak, hogy megmagyarázzuk a tanulónak a mollskála hetedik fokának módosítását. Az eredeti (tiszta) mollban e hang nincs módosítva, így *c*-mollban *b*, *a*-mollban *g* szerepel. Ezek azonban a nyolcadik hanggal nem fél, hanem egész hangtávolságot alkotnak, s így nem lévén vezérhang, hiányzik a dominánsban is az a jellegzetes sajátosság, mely a tonikával való szoros kapcsolatot létrehozza és a tonikába való feloldást oly természetessé teszi.

A tonalitás érzésének fejlődése hozta aztán magával azt, hogy az emberek lassankint hozzászoktak a vezérhangnak a dúrból való kölcsönzéséhez, a vezérhangnak a hetedik fok felfelé módosításával *mesterséges* úton való létesítéséhez, s így a domináns hangzata nagy hármassá változván, semmiben sem különbözött a dúrskála domináns hangzatától.

A hetedik fok módosítása által keletkezett mollskálát — mivel összhangzati viszonyoknak köszöni létét — *összhangzati vagy harmonikus moll*nak nevezzük.

Mivel ebben a három főhármas közül már csak kettő moll, az egyik, a domináns dúr, a hangnem sem tiszta moll többé s azért *„dúrmoll"* néven is szerepel.

Míg a tiszta moll dominánsának eredetileg nem volt vezérhangja, s azt a dúrból kellett kölcsönözni, addig a moll *szubdominánsának* van oly hangja, mely ennek a dúrral szemben biztosít előnyt, s ez: a szubdomináns terce (*c*-mollban: *asz*). Ez a hang ugyanis csak félhangnyira van a dominánstól, míg felfelé haladva másfél hang választja el a következő hetedik foktól, természetes tehát, hogy inkább megvan benne a hajlandóság a lefelé haladásra, mint az ellenkezőre, amiért is *lefelé* törekvő *vezérhangnak* foghatjuk fel. Azért sokkal határozottabb és erőteljesebb a *S* és *D* közti kapcsolat mollban, mint dúrban, ahol a szubdomináns tercének (*C*-dúrban: *a*) s így az egész hangzatnak nincs ily kimondott tendenciája.

Állítsuk össze az eddigi eredményeink szerint lehetséges kapcsolatokat: 1. *T*—*D* (I—V), *T*—*S* (I—IV); 2. *D*—*T* (V—I), *S*—*T* (IV—I) és 3. *S*—*D* (IV—V). A *D*—*S* (V—IV) kapcsolat az

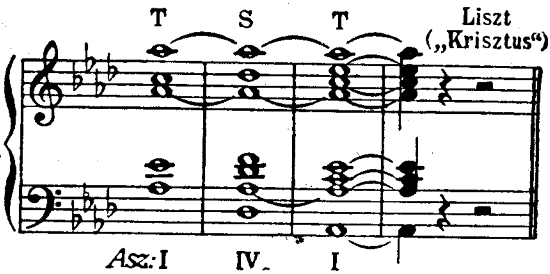
erőltetett benyomását fogja kelteni, hiszen ellenkezik a *D* természetével, mely a tonikába való feloldást kívánja meg, azért gyakorlati alkalmazását csak bizonyos körülmények fogják elfogadhatóvá tenni.

Azáltal, hogy a tonikával szemben felállítjuk valamelyik domináns hangzatát, ellentétet hozunk létre. Minden ellentét magában hordja a feszültség megszűnése és kiegyenlítése utáni vágyat. Ez a kiegyenlítés a felállított ellentétes hangzatnak a nyugalmi állapotba: a tonikába való visszavezetése által történik.

Valamely dominánsnak a tonikába való feloldása azért a megnyugvás, a befejezés érzetét kelti. Tudjuk, hogy a hangzatok által létrehozott befejezést zárlatnak, kadenciának nevezzük. Amennyiben a dominánsról lépünk a tonikára, *authentikus* (képlete: *D—T)**, ha szubdominánsról, *plagális* (képlete: S—T) *zárlatról* van szó (31. pl.). Mindkettő együttvéve képezi az *egész zárlatok* csoportját.

Az egész zárlattal szemben áll a *félzárlat,* melynél az V. fokon, a dominánson van a megállás, mely természetesen sohasem lehet végleges.

31.



Az egész zárlatok közül a plagális a ritkább, mert mint láttuk, a szubdominánsnak a tonikára való visszatérése nem oly szükségszerű, mint a vezérhang törekvése folytán a dominánsé.

A plagális zárlatot az egyházi művekben való gyakoribb szereplése miatt *egyházi vagy templomi zárlatnak* is nevezik.

Az authentikus zárlat sokat nyer kifejező erőben, ha a domináns hangzatot a szubdomináns is megelőzi, mert ezáltal mindkét domináns áll szemben a tonikával, s így nagyobb lévén az ellentét, nagyobb is a nyugalmi állapot utáni törekvés. A zárlatnak ez az alakja: *az összetett authentikus zárlat* (képlete: *T—S—D—T).*

Tulajdonképen csak ez tökéletes alakja a záradéknak s ez képezi magvát minden harmonikus befejezésnek, — láttuk, a gyakorlat is így szentesítette — sőt tágabb értelemben az egész

* Erősebb a befejezés érzete, ha e közben a basszus lefelé megy, esik; innen a kadencia elnevezés: cadere = esni.

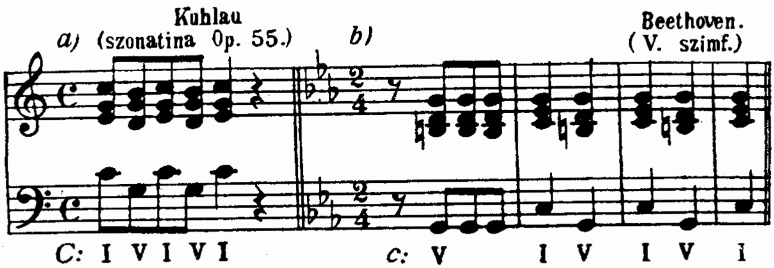
zene harmonikus szempontból nem egyéb, mint e képletnek megszámlálhatatlan módon való kibővítése és variálása.

3. FEJEZET.

A főhármasok összekapcsolása.

Hogy a hangzatkötések és a szólamvezetés elemi szabályait megtanuljuk, induljunk ki itt is az életből: a mesterek gyakorlatából (32.)

32.



Mindkét példa az I. és V. fokú hangzatoknak egymással való váltakozást mutatja be. Az első, ami a szólamok menetében szembeötlik, az, hogy az alt (*b*-nél a szoprán) mindkét akkordban ugyanazt a hangot *(g)* ismételgeti, ami csak úgy lehetséges, hogy a *g* mindkét akkordban szerepel: a *T* kvintje és a *D* alaphangja. A szoprán *c* hangja (a) példánál) félhanglépéssel megy a vezérhangra: *h*-ra, a tenor *e*-je pedig egészhanglépéssel a *d*-re, ami által az ötödik fokú akkord: *g-h-d* már kialakult. Ugyanezek a lépések mutatkoznak az ellenkező irányban is az I. fokú akkordra való visszamenetelnél. A basszus természetszerűleg mindkét akkordban a hangzat alaphangját intonálja. A b) példánál ugyanaz a szólamok menete, azzal a különbséggel, hogy a szólamok szerepet cserélnek: az a hang, mely az előbb az altban volt, most a szopránba kerül stb.; és a hangnemnek megfelelően nem *e*, hanem *esz* van.

Abból, hogy az egyik szólam egyáltalán nem végez elmozdulást, hanem megtartja eredeti helyét, a többi pedig csak fél-, ill. egészhanglépést tesz — szóval a lehetséges lépések közül a legkisebbet — a következő akkordhangig, levonhatjuk a tanulságot: *Minden szólam csak annyi mozgást végez, amennyi épp szükséges, hogy a kívánt új akkord hangjait elérje.* Ez a természetben is előforduló *legkisebb mozgás elve* (lex minimi).

Ebből az elvből következik, hogy mikor az akkord egyik hangja a következő akkordban is előfordul (ilyenkor azt mondjuk, hogy az közös hang), úgy az akkor végzi a legkisebb mozgást, ha nem változtatja meg helyét, hanem mint mindkét akkord

közös hangja *ugyanabban a szólamban* **megmarad, „fekve" marad.** (l. 32. pl.)

Amikor azt mondjuk, hogy a közös hangok **fekve maradnak** és nem hagyják el helyüket, nem szabad azt gondolnunk, hogy azokkal és azokban nem történik semmi változás. Mert a 32. a) pl. szerint a *c—e—g* és *g—h—d* akkordok egymásutánjában a *g* helyét nem változtatja ugyan, de e *g* az első akkordban mint kvint, a másodikban azonban mint alaphang szerepel; az tehát az új akkordra való átmenetel következtében más jelentőséget nyer és más megvilágításban mutatkozik. Ebből következik, hogy ha a közös hangnál nincs is *külső* helyváltozás, van lényeg- és jelentőségátalakulás. A hangnak ezt a belül végbemenő átalakulását belső mozgásnak foghatjuk fel. *Mozgás nélkül még a zenében sincs élet!*

A szólamok a mozgás által dallamokat hoznak létre: a hangzatkötések vizsgálódásánál azért nemcsak a hangzati, harmóniai, hanem a dallami szempontok is irányadók és figyelembe veendők.

Harmóniai szempontból a felhangok tanúsága szerint az ugrások, nevezetesen az oktáv-, kvint- és terc-viszonyon alapuló távolságok a legtermészetesebbek. Melódiai szempontból azonban fülünk arról győz meg bennünket, hogy a kis mozgások: az egész- és félhangtávolságot kitevő lépések a legkönnyebben érthetők. E tapasztalati tényre vezethető vissza az, hogy a szólamok tovahaladásában a legkisebb mozgásnak legjobban megfelelő nagy s főleg kis szekundlépés előnyben részesül.

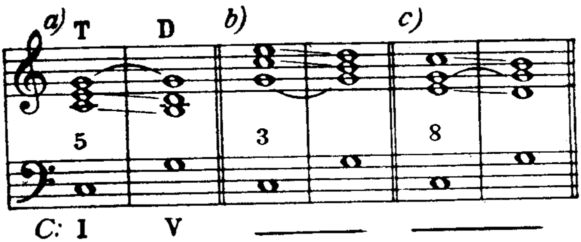
Épp azért ne hagyjunk kihasználatlanul egy alkalmat sem, melynél félhanglépés lehetősége mutatkozik, annál is inkább, mert a félhanglépés bizonyos mértékben vezérhang jellegű s így fülünk számára nemcsak az illető szólam menetét, hanem a két akkord közti kapcsolatot is érthetőbbé teszi.

A közös hangok megtartásával az akkordok rokonsági, a legkisebb mozgással pedig a hangok szomszédsági viszonya jut kifejezésre. Mivel így a két akkord közötti közös hang a rokonság folytán azok harmonikus összetartozását, a szomszédságból kialakuló szekundlépés pedig azok dallami vonatkozását domborítja ki, azt mondhatjuk, hogy a közös hangok révén az akkordok *harmonikusan,* a legkisebb mozgással melodikusan kapcsolódnak össze.

Kíséreljük meg az előadott elvek alapján két akkordnak gyakorlati összekapcsolását.

Fűzzük össze pl. *C*-dúrban az I. és V. fokú hármashangzatot. Miután az I. fokú hangzatot a megfelelő állásban felírtuk (33a), állapítsuk meg a következő akkord hangjait: *g*—*h*—*d*. A két akkord összehasonlításából kitűnik, hogy a közös hang: *g*. Mivel ez az első akkordnál a szoprán szólamban van, a másodiknál is a szopránban marad, ennek feltüntetésére (a könnyebb áttekintés kedvéért) kötőívvel átkötjük. Az alt- és tenor-szólamokban lévő *c* és *e* pedig a legrövidebb úton megy a domináns hangzat kialakításához még szükséges *h* és *d* hangra.

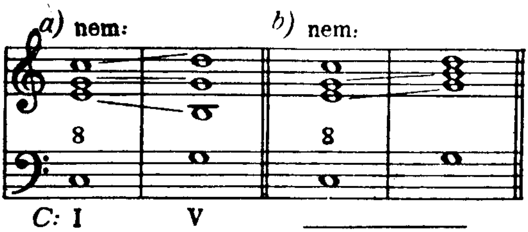
33.



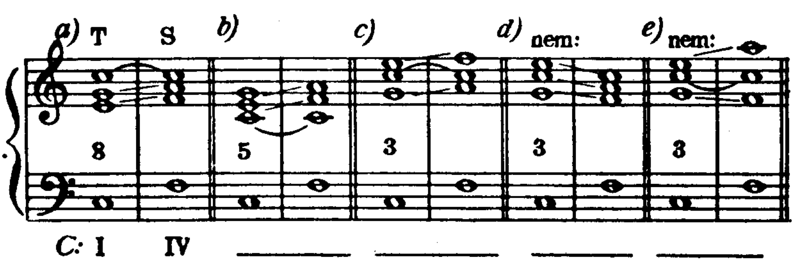
Az I. fok tercállása esetén a szoprán- és altszólamokba kerülnek e mozgó hangok (33b). Ha a kezdő akkord oktáv állású, a közös hang az altban van s így az V. fokú hangzatban is a középszólamban kell maradnia, úgyhogy a *c* csak felette mozoghat a *h*-ra, az *e* pedig csak alatta a *d*-re (33c).

Mert ha a *c* hangot akarnók a *d*-re vezetni, akkor a tenorban levő *e*-nek vagy *h*-ra kellene mennie (34a), de ekkor nem volna meg a legkisebb mozgás, és tágfekvés keletkeznék (ez magában véve jó, de pedagógiai szempontból egyelőre mellőzzük), vagy pedig a közös hang nem maradna meg ugyanabban a szólamban, mert a tenor venné át a *g* hangot és az altnak *h*-ra kellene ugrania (34b). Ugyanilyen szempontok szerint oldjuk meg a tonika és szubdomináns hangzatának összekapcsolását (35.).

34.



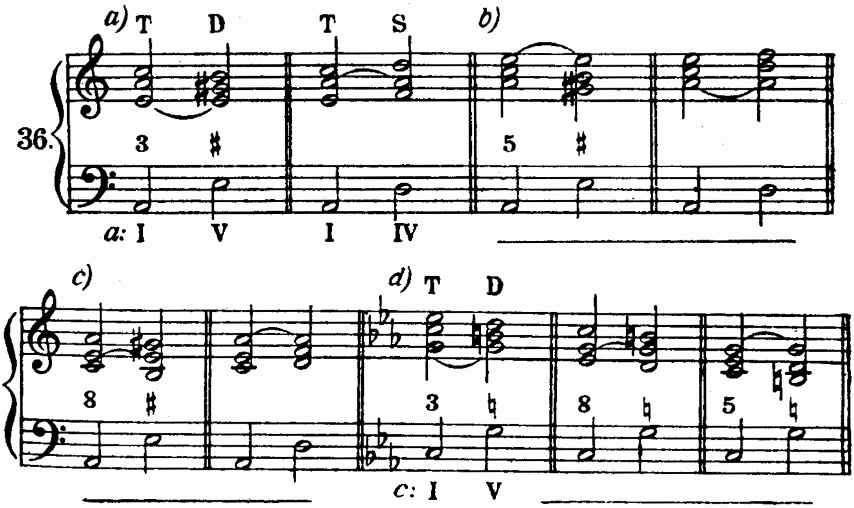
35.



Mivel a zene nem a szemnek, hanem a fülnek szól, szükséges, hogy az *összhangzattani példákat ne csak szemmel, hanem füllel is kövessük* és ellenőrizzük úgy, hogy belsőleg elképzeljük, miként hangzanak azok a valóságban. A „belső" hallásnak erre a tökéletességére csak hosszas és *kitartó* gyakorlás és tréning útján jutunk el. De erre el kell jutnia mindenkinek, aki összhangzattani tanulmányaitól üdvös eredményt vár s aki komoly és képzett muzsikus akar lenni.

A cél érdekében a jelzett hallásgyakorlatokon kívül *minden erőnkkel* törekedjünk arra, hogy **mindent, amit leírunk, hangzásbelileg el is képzeljünk.** Hogy ez sikerüljön, a megoldott példákat a leírás után játsszuk le rögtön a zongorán; így fülünk lassankint hozzászokik a hangzásnak és a szólamok menetének hangszer nélkül való elgondolásához és elképzeléséhez is.

Fentebb láttuk, hogy a domináns csak mint nagy hármas töltheti be tökéletesen szerepét, azért mollban a domináns hangzatát csak felfelé módosított terccel használjuk. A terc felfelé módosításának jelzésére az V fokú hangzat basszusa fölé keresztet v. feloldójelet (a hangnem előjegyzéseinek megfelelően!) szoktunk írni. (36.) E szerint a basszus fölötti módosító jel (min-

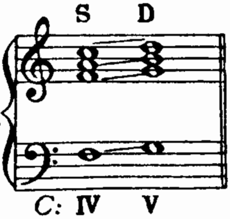


den más jelzés nélkül) mindig a basszus tercére vonatkozik.

Jól jegyezzük meg azonban, hogy a módosító jelnek a basszus feletti kiírása a régi „számozott basszus"-gyakorlatból maradt reánk, a domináns hangzatot azért természetesen *nagy* terccel használjuk akkor is, ha az a basszus felett nem is volna jelezve.
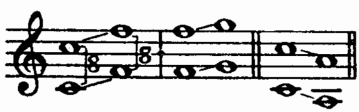
Gyakorlat. Oldjuk meg minden hangnemben a tonikának a két dominánssal való négyszólamú összekapcsolását.

A szubdomináns és domináns hármashangzata között nincs rokonsági, hanem csak szomszédsági viszony, s így a két akkord nem mutat fel egymással közös hangot. Amennyiben összefűzésüknél a szólamok vezetésében keresztül akarjuk vinni a legkisebb mozgás elvét, a megoldás a következő képet mutatja (37):
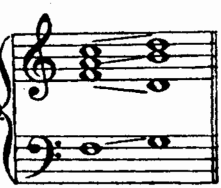
37.


A mesterek százados gyakorlata azonban arra utal, hogy a szigorú négyszólamú szerkesztésben az ilyen szólamvezetést sohasem tartották kifogástalannak. Mivel az összhangzattan nem gyüjteménye valamilyen elvont szabályoknak, hanem a gyakorlati, az élő zenéből levont tanulságok, tapasztalatok foglalata, mi sem vonhatjuk ki magunkat a hosszú gyakorlat által kialakult ama szabály érvényesítése alól, mely az ilyen szólamvezetést aggályosnak, hibásnak s azért kerülendőnek minősíti.
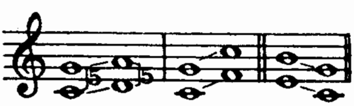
Az első ok, amiért e kapcsolat kifogás alá esik, a basszus és a tenor szólamok között mutatkozó *párhuzamos oktávlépés.* Párhuzamos oktáv keletkezik, ha két szólam oktávtávolságból kiindul s egyenes irányban haladva újra oktávtávolságba kerül (38.).

38.


A párhuzamos lépést kikerülhetjük azáltal, hogy a fenti példában a tenort lefelé vezetjük a legközelebbi új akkordhangra. (39.)

39.


Az ilyen megoldás azonban még mindig feltüntet egy hibás menetet, s ez a basszus és szoprán közti *kvintpárhuzam.* Párhuzamos kvintről beszélünk, ha két szólam tiszta kvinttávolságból egyenes irányban haladva tiszta kvinttávolságba jut. (40.)

40.


Ilyen kvintpárhuzam az előbb (37.) a szoprán és a tenor szólama között is mutatkozott, mielőtt a tenort lefelé vezettük.

A párhuzamos oktáv- és kvintlépések tilalma röviden a következőkkel indokolható:

A négyszólamú tételben négy különböző, önálló szólamot kell szerkesztenünk. Ha két szólam *unisono* halad, vagyis ugyanazon hangmagasságban ugyanazt a mozgást végzi (41.), első

pillanatra világos, hogy a két szólam dallamilag eggyé vált, s így a *négy különböző* szólamból csak *három különböző* marad meg. Továbbmenve: az oktáv annyira azonos az alaphanggal, hogy lényegileg semmiben sem különbözik tőle, mivel az nem egyéb, mint az alaphangnak nyolc hanggal magasabban való megújítása; ha tehát két szólam oktávtávolságban halad, az az unisonóval teljesen egyező benyomást fog kelteni, és fülünk számára a négyszólamú tétel megint csak 3 szólamúvá zsugorodik össze. Hiszen csak arra kell gondolnunk, hogy mikor nők és férfiak *ugyanazt* a dallamot együtt énekelik, dacára a két hang közti oktávtávolságnak, senki sem fog *kétszólamú* énekről beszélni.

41.



Már nehezebb a kvintpárhuzam tilalmának okát meghatározni, de az indítóok részben itt is ugyanaz, mint az oktávnál. Az alaphang és a kvint annyira rokon, hogy számszerű megfigyelések szerint a zeneileg nem képzett egyének egyharmada a két hang együtt való megszólalásakor csak egy hangot vél hallani; az a veszély fenyeget tehát, hogy a négyszólamú szerkesztésben párhuzamos kvinteknél az egyik szólam elveszti önállóságát, s így a négyszólamú tétel a háromszólamúság érzetét fogja kelteni.

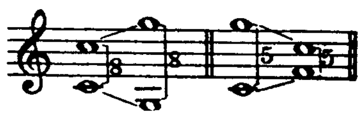
Mindkét esetben a meggondolás ez: szerkesztendő *reális* négyszólamú tétel; a párhuzamos oktáv és kvint a négy szólam önállóságát megszünteti, vagy legalább is erősen veszélyezteti, alkalmazásukkal tehát nem feleltünk meg a feladat követelményeinek.

Ebből önként következik, hogy ha nincs szó meghatározott számú szólamról és a párhuzamos oktávval csak meg akarjuk erősíteni az egyik dallamot (legtöbbször a szopránt vagy a baszszust), ez nem esik kifogás alá, sőt így a párhuzamos oktáv számos esetben kitűnő eszköze lehet a művészi hatásnak.

Erre felesleges az irodalomból példát idézni; csak lapozzuk fel a mesterek műveit, és minden oldalon bőven találunk arra esetet, hogy a jobb- vagy a balkéz a kiemelkedő dallamot oktávban megerősítve hozza.

Ha két szólam 8 vagy 5 távolságból *ellenmozgásban* haladva kerül újra 8, ill. 5 távolságba, ellenpárhuzamok, antiparallelek keletkeznek. (42.) Néhány kivételtől eltekintve ezeket is mellőzzük.
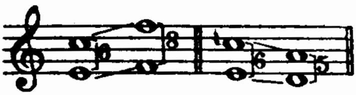
42.



Előfordul az az eset, hogy két

szólam nincs 8, ill. 5 távolságban, de egyenes irányban haladva ilyen távolságba kerül egymással. Ezek az ú. n. fedett v. leplezett menetek (13.). Mivel ezeknél nincs szó egyenlő mozgásról, hisz más a kiindulási hangköz, azért általában nem is lehet őket rosszaknak mondani. A régi tankönyveknek a leplezett menetekre vonatkozó tilalmát a mesterek általános gyakorlata teljesen megdönti. Egyetlenegy rossz fedett menet van, az, melynél a szeptim, v. szekund (nón) távolságra eső hangok az oktávba (ill. primbe) mennek át. (44.) Ezeknél a terc- és szekund-lépés csekély hangközi különbsége akadálya annak, hogy fülünk a szólamok menetében önállóságot fedezzen fel.

43.



44.



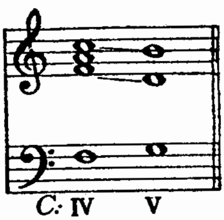
Ezen az egyen kívül a többi fedett menetre általános tilalmat nem lehet felállítani. Vannak ugyan egyes esetek, midőn a fedett menetek elrontják a jóhangzást, de akkor ebben más ok is közreműködik. Adott esetben rá fogunk mutatni, mikor engedhetők meg és milyen körülmények között kerülendők és helyettesítendők másfajta szólamvezetéssel.

Általános irányelvül azonban már most jegyezzük meg azt, hogy fedett oktáv vagy kvint a külső szólamok: a basszus és szoprán között legtöbbször sokkal rosszabbul hangzik, mint mikor az a két belső vagy egy külső és egy belső szólam között lép fel.

Mindezek után térjünk vissza a IV. és V. fokú hármasok megkezdett összefűzéséhez és keressük a minden tekintetben helyes megoldást.

Eljutottunk odáig, hogy a tenornak az oktávpárhuzam miatt lefelé, a másodsorban legközelebbi akkordhangra kell haladnia. Ugyanez áll a szopránra a közte és a basszus közt mutatkozó kvintpárhuzam miatt (45.). A harmadik szólam, az alt, mehetne ugyan felfelé, de akkor a szopránnal egy hangban összetalálkoznék (46.). Ez a hang azonban a vezérhang, melyet mint érzékeny hangot nem lehet megkettőzni, mert mindkettőnek egy volna a mozgási célja: a tonika, s így *természetes* tovahaladásuk is csak egy lehetne: unisono, ill. párhuzamos oktáv.

45.

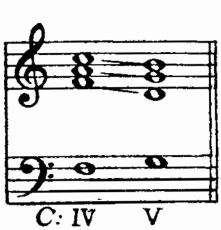


46.



Tekintettel a rossz kettőzésre, a többi szólam mintájára az alt is lefelé lép (47.).

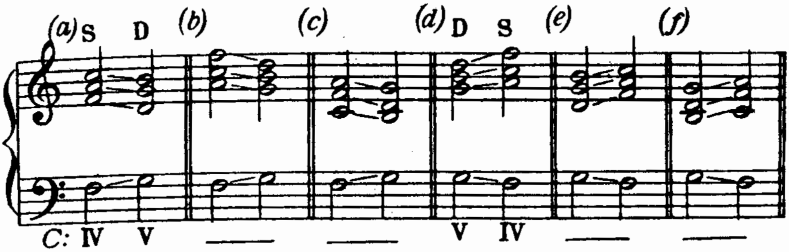
47.



Vonjuk le ebből a gyakorlati következtetést: *Két hármashangzat összekapcsolásánál, melyek szomszédsági viszonyban vannak egymással, s a basszus szekundot lép akár felfelé, akár lefelé, a hangzatok között* nincs *közös hang, s a rossz párhuza-*

mok elkerülése céljából a három ***felső szólam a basszus menetével ellenkező*** *mozgást végez.* Ha a basszus másodot lép felfelé, a felső három szólam *lefelé,* ha pedig a basszus szekundlépést tesz lefelé, a többi szólam *felfelé* mozog (48.).

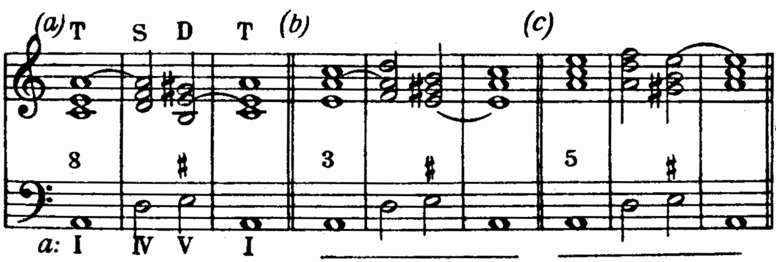
48.



Az e) alatt a szoprán és tenor között nem szép fedett kvint keletkezik, azért az V. és IV. fokok ilyen helyzetben való egymásra következését mellőzzük. A rossz hangzás oka itt is nem annyira a fedett kvint, mint inkább a *D* és *S* hangzatoknak nem természetes egymásutánja (l. 2. fej.). A 48. és a többi eddigi példában előforduló fedett menet mind kifogástalan.

Gyakorlat. Dolgozzuk ki papíron az I—IV—V—I fokú hármashangzatok egymásutánjának összekapcsolását minden hangnemben és mind a három állásban. (8, 5, 3.) Minta:

49.



A következő lecke írásmódjának megértésére néhány megjegyzést kell előrebocsátanunk.

A számok a fokokat s a föléjük építendő hármashangzatokat, következőleg a basszus hangjait is jelzik, mivel a basszus az illető fokú hármasok alaphangjával összeesik. A hangjegyek az *időtartamot* határozzák meg, melyben minden basszus s vele együtt minden harmónia leírandó.
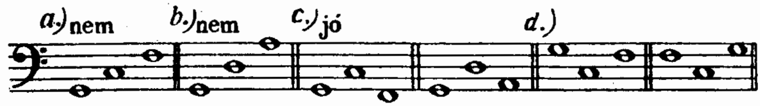
A fokjelzések alapján először az *egész* basszus szólamot állapítjuk meg s csak azután fogunk a többi szólam kidolgozásához. Miután az egész leckét papíron már kidolgoztuk, azt a könyvből, tehát tisztán a fokjelzések alapján a zongorán is le kell játszanunk.

A példák elején álló betű a hangnemet jelzi (nagy betű: dúr, kis betű: moll), melyben az illető példa *elsősorban* kidolgozandó. Azonban mind ezeket, mind az összes későbbi példákat

nemcsak egy, hanem minél több hangnemben **és mind** a **három** (8, 5, 3) kezdéssel játsszuk le. De jól jegyezzük **meg, hogy ké**sőbben nem minden példa oldható meg bármilyen **kezdéssel**; a tanulónak legyen ilyenkor feladata megállapítani azt, hol és miért nem folytatható az illető példa.
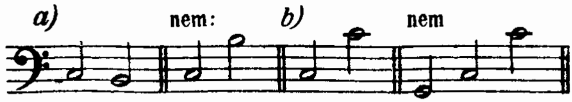
Az írásbeli kidolgozásnál tegyük oda minden hangzat fölé a megfelelő T, D, ill. S jelzést.

Minthogy a basszus a legérzékenyebb szólam, annak vezetése különös figyelmet érdemel. Azért tartsuk szem előtt: a basszusnak rendes lépése az alábbi példákban előforduló (I—V és I—IV közötti) kvint-, ill. kvartugrás. Nem szabad azonban egy és ugyanazon irányban két kvart- v. kvintlépésnek egymásután következnie (50a, b.). Ha a basszus kvart- v. kvintlépést tett felfelé, utána lefelé fog mozogni és megfordítva (50 c és d.), mert

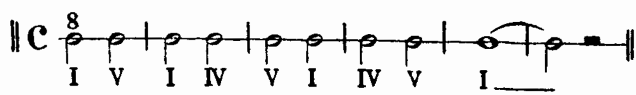
50. 

minden dallam a hullámmozgáshoz hasonlóan az emelkedés után a süllyedést kívánja meg.
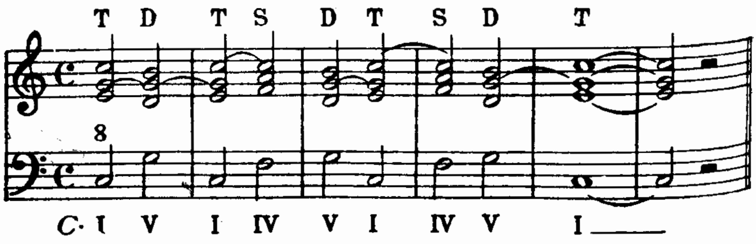
Nem jó a szekundlépést szeptimugrással felcserélni (51a); oktávugrás azonban mindig meg van engedve (51b), természetesen az 50. példában bemutatott mozgási szabály figyelembevétele mellett.

51. 
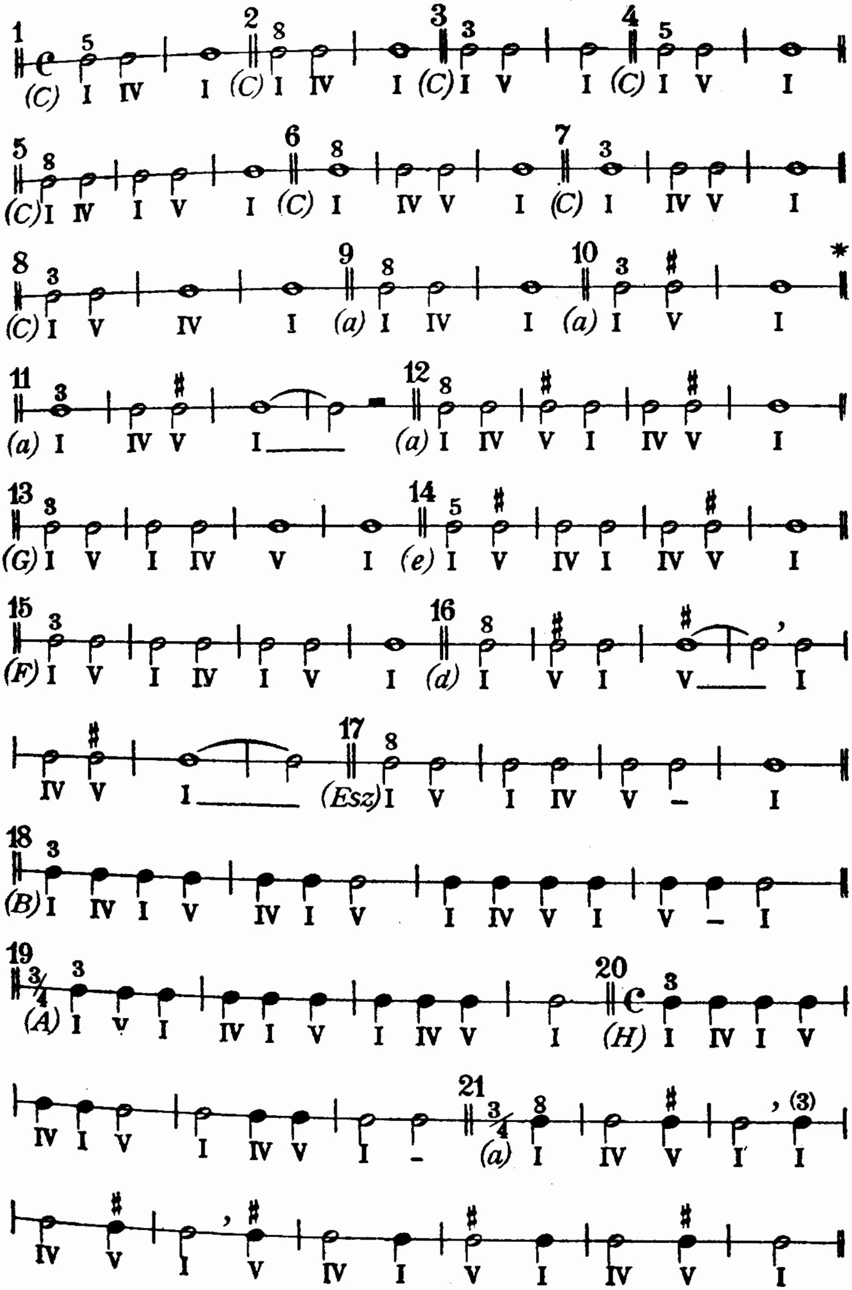
Mintául következzék egy példa:

52.a) 

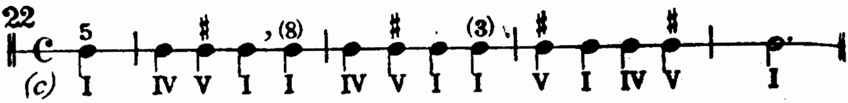
s ennek C-dúrban való megoldása:

52.b) 
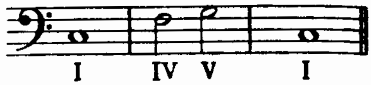
1. LECKE.



* Mivel ennek az írásmódnak célja az, hogy a példák minden hangnemben játszhatók legyenek, a módosító jelek írásánál nincs tekintetbe véve se-



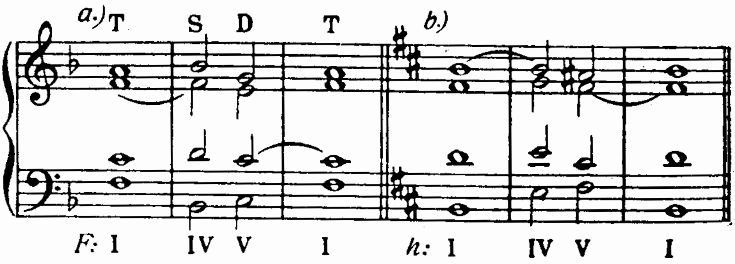
Mielőtt a példáknak zongorán való lejátszásához fognánk, ajánlatos a következő kadenciát:

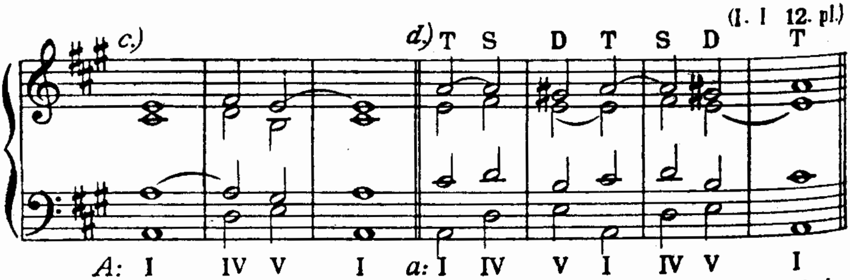


mind a háromféle kezdéssel valamennyi dúr- és mollhangnembe transzponálva lejátszani.

A tág- és vegyesfekvés alkalmazásánál (mely utóbbi a gyakorlatban a zenei szerkesztés tulajdonképeni formája), a szólamok rendszerint kettesével vannak egy-egy sorba írva, úgyhogy a szoprán és alt a felső, a tenor és basszus pedig az alsó sorba kerül; azért jó minél előbb hozzáfogni ennek az írásmódnak az elsajátításához. *Előtanulmányként* írjuk át az imént jelzett kadenciát minél több hangnemben, majd az I. lecke példáinak egyrészét *a szűkfekvés megtartásával* a szólamokat kettesével megosztva olymódon, hogy a szoprán- és tenornak, mint egy-egy sorban levő *felső szólam*nak szárait felfelé, az alt- és basszusnak, mint *alsó szólam*nak szárait lefelé húzzuk (53.).

53.





Hallásgyakorlat: 1. Énekeljük el *a)* a papíron kidolgozott példákból. *b)* csak a basszus alapján az egyes szólamokat.

2. Más által lejátszott példák basszusát írjuk le hallás után.

milyen konkrét hangnem. A vezérhangnak, mint felfelé módosított tercnek jelzésére azért az általános felfelé módosító jel: ♯ szolgál, melynek helyét konkrét esetben (♭-s hangnemekben és hangoknál) természetesen a ♮ jelnek kell elfoglalnia. Éppígy szolgál a lefelé módosítás jelölésére a ♭, mely keresztes hangoknál szintén ♮ jellel helyettesítendő.

4. FEJEZET.

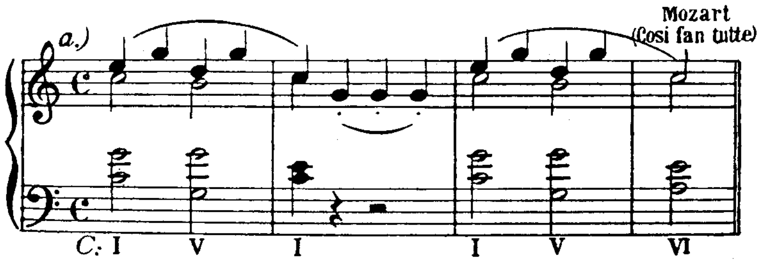
A fő- és mellékhármasok viszonya.

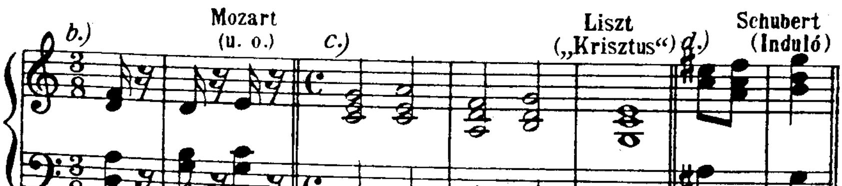
A főhármashangzatok vizsgálatánál arra az eredményre jutottunk, hogy e három akkord minden tekintetben teljesen kifejezi a hangnemet s így joggal tekinthető annak tökéletes képviselőjének.

De ha e három akkord elég a tonalitás kifejezésére, felmerül a kérdés, milyen szerep jut akkor a tonalitásban a mellékhármasoknak, a II., III., VI. és VII. fokokra felépített hármashangzatoknak?

A kérdés eldöntésére idézzünk a mesterektől néhány akkordkapcsolatot:

54.





Az *a)* példa első két taktusa a I—V—I fokú akkordok egymásutánjából áll és egy magában véve befejezett gondolatszakaszt mutat be; az első taktus pontosan ismétlődik, de a befejezésben is a tonika ismétlését véljük hallani, annak ellenére, hogy az akkord: *a—c—e* = VI. fokú hármas. A *b), c)* és *d)* példák az összetett authentikus zárlat *(S—D—T)* benyomását keltik, habár a *S* helyén nem a IV. fokú, hanem a II fokú akkord áll *(b)* és *c)*-nél: *d—f—a* = $C_{II.}$, *d)*-nél: *a—c—e* = $G_{II.}$), s így fülünk a II. fokú hangzatnak a záradékban elfoglalt helyzete folytán szubdomináns jelentőséget tulajdonít.

Mivel e kapcsolatokban a VI. fokú akkordot tonikai, a II. fokút pedig szubdomináns jelentésűnek halljuk, általánosítva kimondhatjuk: valószínű, hogy ugyanez a kapcsolat hasonló körülmények között hasonló benyomást fog kelteni. Sőt tovább menve, az általánosítást a III. és VII. fokokra is átvihetjük s akkor így

fogalmazhatjuk meg a tételt: A *mellékhármasokat a tonalitás szempontjából bizonyos körülmények között ugyanolyan jellegűeknek halljuk, mint a főhármasokat.*

Ha ugyanis a főhármasokat a hangnem meghatározóinak mondtuk, úgy a mellékhármasok csak oly értelemben és annyiban foghatók fel a kérdéses hangnem oly akkordjainak, melyek a tonalitást világosan meghatározzák, amennyiben azokat a főhármasokkal valamilyen vonatkozásban lévőknek érezzük. Hogy a hangnemi összetartozandóság csorbát ne szenvedjen, e vonatkozásnak oly erősnek kell lennie, hogy a mellékhármasokat a főhármasokkal azonos jelentőségűeknek hallhassuk, más szóval, hogy őket a főhármasok *helyetteseinek* tekinthessük.

Minden mellékhármas valamelyik főhármasra utal, azt helyettesíti s annak tonális szerepét, funkcióját átveszi. Amennyiben a mellékhármasok inkább önálló, mint helyettesi akkord jellegét veszik fel, már más hangnembe való törekvés lép előtérbe, s a tonalitás ennek következtében ingadozóvá, bágyadttá válik.

Mivel a mellékhármasok a hangnemi központhoz, a tonikához való viszonylatban csak mint a főhármasok helyettesei foghatók fel: **tonális jelentőség szempontjából csak háromféle hangzat van: tonika, domináns és szubdomináns.**

Valamilyen akkordnak tonika-, domináns-, illetve szubdominánsként való szereplését nevezzük *funkció*nak.*

Ezzel rendkívül nagyjelentőségű, óriási horderejű tételt nyertünk, mert a hangzatok végtelen lehetőségében szilárd pontra találtunk, mely biztos és egyszerű útmutatóul szolgál. Nincs az a komplikált akkord, melyet a három funkció valamelyikének értelmében meg nem lehetne magyarázni.
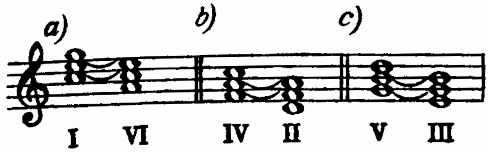
A fenti példában (54.) a VI. fokú hármas az I., a II. pedig a IV. fok funkcióját tölti be. Abból, hogy ezek tercrokonságban vannak egymással, azt következtethetjük, hogy valamely mellékhármas azon főhármas szerepét veszi át, amellyel hangegyezőség szempontjából a legnagyobb rokonságban van, mert csak így alkalmas arra, hogy az általa helyettesített főhármas érzetét felkelthesse bennünk.

Összehasonlítva egymással a fő- és mellékhármasokat, azt találjuk, hogy mindegyik főhármasnak egy terccel mélyebben fekvő mellékhármassal van két közös hangja (55); e mellék-

* A funkció szónak ez a szűkebb értelmezése a szokásosabb.

hármasok tehát alkalmasak arra, hogy a velük tercrokonságban lévő főhármasok helyetteseiként szerepelhessenek.

Ennek értelmében a VI. fokú hármas helyettesítheti az I. fokút és betöltheti annak *T* funkcióját (55a), a II. fok a IV.-nek helyettese s e minőségben *S* funkciót teljesít (55b), a III. fok pedig az V. fok szerepét átvéve *D* jelleget nyer (55 c).

55.


A VII. fokú hangzatot jellegének megállapítására hasonlítsuk össze az V. fokra épített négyeshangzattal (56.). Az összehasonlítás eredménye: a VII. fokú hármas minden hangja közös az V. fokú négyeshangzattal; az tehát teljes joggal oly V. fokú négyeshangzatnak tekinthető, melynek alaphangja (az 56. példában: *g)* kimaradt, jellege ennélfogva minden kétséget kizáróan domináns.

56.


Mindent összefoglalva: *Tonikai funkciót töltenek be az I. és VI., szubdomináns funkciót a IV. és II., domináns funkciót pedig az V., III. és VII. fokú hangzatok.*

A *S* funkció szempontjából a II. foknak még az a jelentősége is megvan, hogy kvintrokonságban van az V. fokkal, s így a két akkord között mutatkozó közös hang (**d**—*f*—*a* és *g*—*h*—**d**) a *S*—*D* kapcsolatban ugyanolyan szerves és szoros összeolvadást hoz létre, mint amilyent a *T*—*D* vagy *T*—*S* egymásutánban megfigyeltünk.
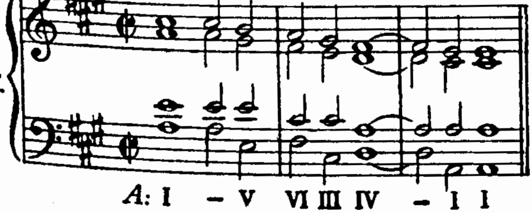
Az, hogy a II., III., VI., és VII. fokú hármasoknak a tonalitásban a főhármasokkal szemben alárendelt jelentőségük van, oka annak, hogy azokat *mellékhármashangzatoknak* nevezzük.

5. FEJEZET.

Hangzatkötések fő- és mellékhármasokkal.
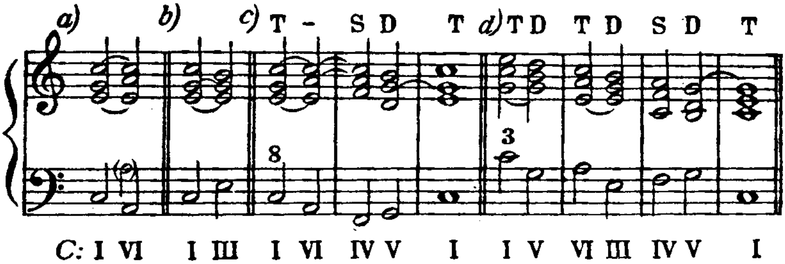
A) Dúrban.

A Palestrina egyik kórusából kiszakított következő részlet: azzal a tanulsággal szolgál, hogy a mellékhármasoknak fő- vagy újra mellékhármasokkal való összefűzésére

57.


ugyanazok a szabályok irányadók, melyeket a főhármashangzatok kapcsolására felállítottunk: a közös hang ugyanabban a szólamban megtartandó, a többi pedig a legkisebb mozgással megy a kívánt akkordhangokra; ha a basszus foklépést tesz (szomszédsági viszonyban lévő hangzatoknál), nincs közös hang, és a felső három szólam a basszus haladásával ellenkező mozgást végez.

58.



A basszus terc- vagy szext-lépésénél (úgy felfelé, mint lefelé) nemcsak egy, hanem két hang lesz közös. (58a, b.)

Összefoglalva a lehetséges basszuslépéseket és az ezekkel kapcsolatos rokonsági viszonyokat, három csoportot állíthatunk fel:

a) a basszus kvartot vagy kvintet lép (kvintrokonság): egy hang közös;

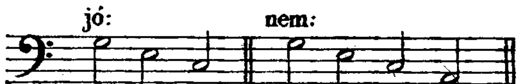
b) a basszus tercet vagy szextet lép (tercrokonság): két hang közös, és

c) a basszus szekundot lép (szomszédság): nincs közös hang és a felső szólamokban ellenmozgás alkalmazandó.
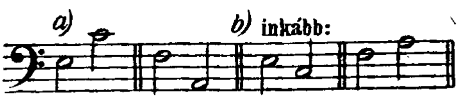
A basszus vezetésénél a mondottakon (3. fejezet) kívül még a következőket tartsuk szem előtt:

1. Amint nem szép két egyirányban következő kvart- vagy kvintlépés, éppúgy kifogás alá esik egyirányban fellépő *kettőnél több* terc. (59.) 2. Amikor csak lehet, inkább terclépést válasszunk a basszus számára, mint szextlépést. (60.) E szabály alól mindenesetre kivételt teszünk, mikor a basszus természetes határát átlépnők (61.), vagy a következő pontban foglalt elv alkalmazásáról van szó. 3. Ha a basszus egy
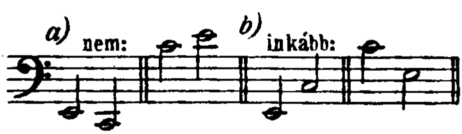
59.



60.
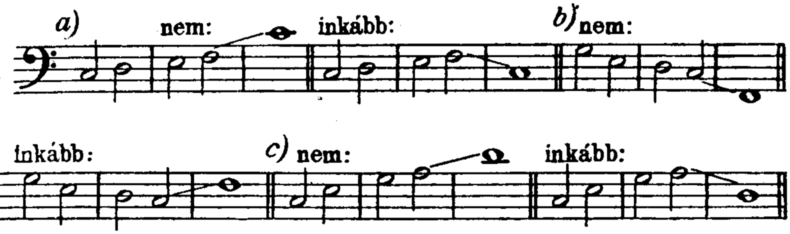


61.

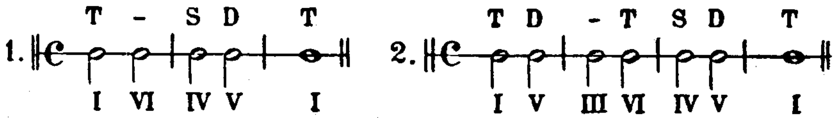


irányban már több kisebb lépést tett, nem szép ugyanabban az irányban nagyobb ugrást végezni. Ebben az esetben inkább ellenkező irányban haladunk, még ha ezáltal nagyobb ugrás is keletkeznék. (62.)

62.
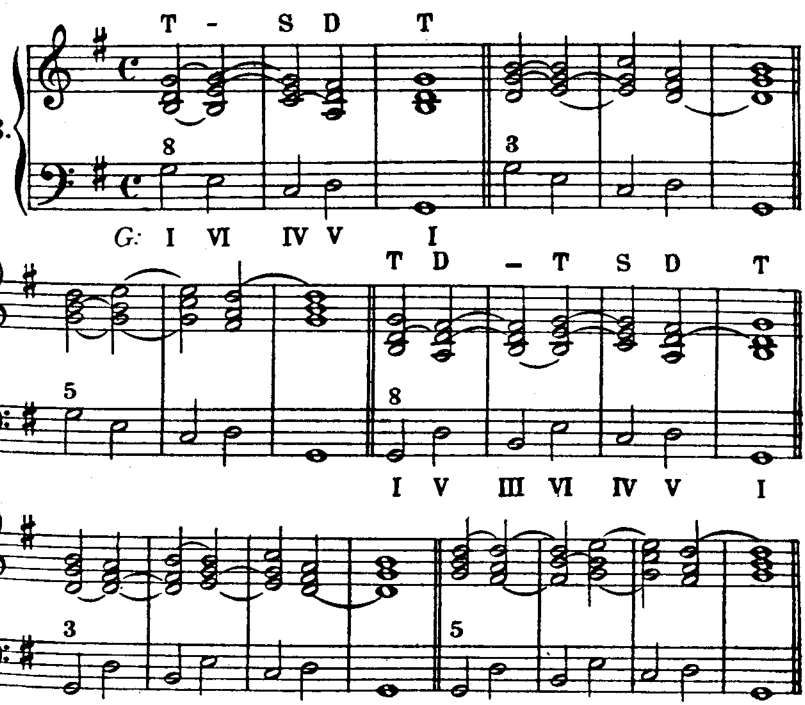


E szólamvezetési útmutatás figyelembe vételével dolgozzuk ki több hangnemben a következő két példát (8, 5 és 3 állásban!):



Mintául kidolgozás *G*-dúrban:

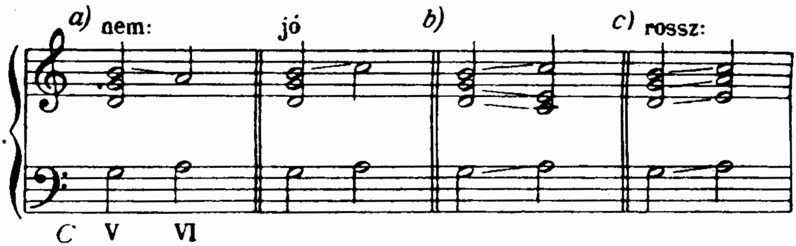
63.



Kivételes szerkesztés. Az 54a) **példában bizonyára mindenkinek** feltűnt, hogy Mozart a befejezésben lévő VI. **foknál az alt** szólamot nem az *a*-ra, hanem a szopránnal együtt a *c*-re vezette, minek következtében a VI. fokú hármas nem két alaphanggal, hanem két terccel szerepel.

Ennek okára könnyen rájövünk, ha az V. fokú akkordot tercállásban írjuk fel s így próbáljuk a VI. fokú hármassal összekapcsolni, a szólamvezetést pedig zongorán ellenőrizzük. Mivel a basszus szekundot lép felfelé, a rossz párhuzamok elkerülésére a felső szólamokban természetesen ellenmozgást kell alkalmazni. De a szopránban történő ellenmozgás ellen fülünk határozottan tiltakozik, mivel a *h* vezérhang, fülünk pedig a vezérhangnak az alaphangra való átmenetét kívánja. (64a) Tekintettel arra, hogy

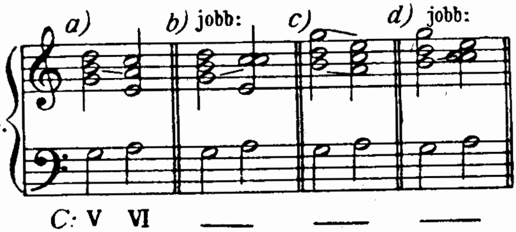
64.



a vezérhang felfelé menetele révén egy szólam sem hoz létre rossz párhuzamot, a szólamvezetés kifogástalan lesz, annál is inkább, mivel így a vezérhang természetes törekvésének eleget tettünk. A másik két szólamban az ellenmozgás természetesen megmarad (v. ö. 64b és c). Az ilyetén való szólamvezetéssel *az V. és VI. fokú hármasok egymásutánjában a VI. fok tercét megkettőzzük.*

Ha a vezérhang nem a szopránban van, hanem a középszólamok valamelyikében, akkor nem kell azt feltétlenül felfelé vezetnünk s így a VI. fokú hangzat tercét megkettőznünk, hanem a többi szólamhoz hasonlóan lefelé is léptethetjük (65a, c), mert a középszólamokban nem tűnik fel annyira a vezérhangnak az alaphangra való törekvése. Jobb azonban ilyenkor is — amint azt Mozart is tette — a VI. fok tercét megkettőzni (65b, d), sőt az V. fokú hármas oktávállása

65.

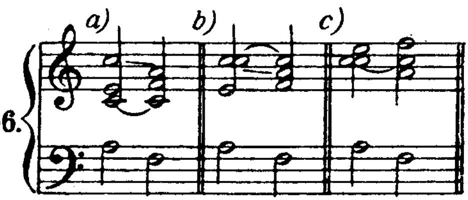


esetén nem is ajánlatos a kapcsolatot másképen végrehajtani a szoprán és a tenor között (65c) jelentkező, nem éppen kellemesen hangzó fedett kvint miatt. E fedett kvint rossz hangzását a vezérhangnak természetellenes mozgása idézi elő.

Itt nyílik legelőször alkalom számunkra, hogy a mellékhármasoknak a főhármasoktól való függőségének és azok helyettesi mivoltának a gyakorlatban mutatkozó szembeszökő bizonyítékát lássuk. Fent jeleztük, hogy a VI. fokú hármas helyettese az I-nek, tehát tonikai funkciójú. A funkció azonosságának legerősebb eleme természetesen az a körülmény, hogy a tonikai hangzat alaphangja (*C*-dúrban: *c*) benne van a VI. fokú hangzatban (*C*-dúrban: *a—c—e*) mint annak terce. Amikor tehát az V.—VI. fokok kapcsolatánál a hatodik fok tercét megkettőzzük, azt a hangot domborítjuk ki (*c*), mely hang utal a tulajdonképeni harmóniára (a tonikára) s mely így a VI. fok *T* funkcióját világosan kifejezésre juttatja.

A terckettőzéssel jelentkező VI. fokú hangzat továbbfűzésénél nehézségek támadhatnak a kettőzött hang miatt. Szabály: amennyiben a kettőzött hang az új akkorddal közös hangot képez, úgy a kettőzés egyik hangja közös marad és átkötendő, a másik *mindig lefelé** vezetendő. Ha oktávban történik a kettőzés, az alsó hangot tartjuk meg közösnek, hogy a felső lefelé mehessen (66a), ha pedig *unisono*, akkor az egyiket átkötjük, a másikat lefelé léptetjük (66b és c).
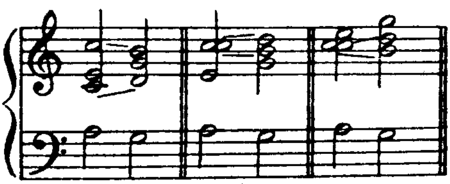
66.



C: VI IV —— ——

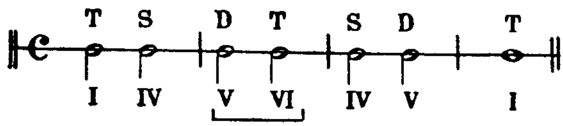
A VI. fokú hármast követheti oly akkord is, mellyel nincs közös hangja. Ilyenkor a kettőzött hangból az egyik felfelé, a másik lefelé végez egy szekundlépést, a harmadik szólam pedig a basszussal ellenkezően halad. (67.)

67.



C: VI V —— ——

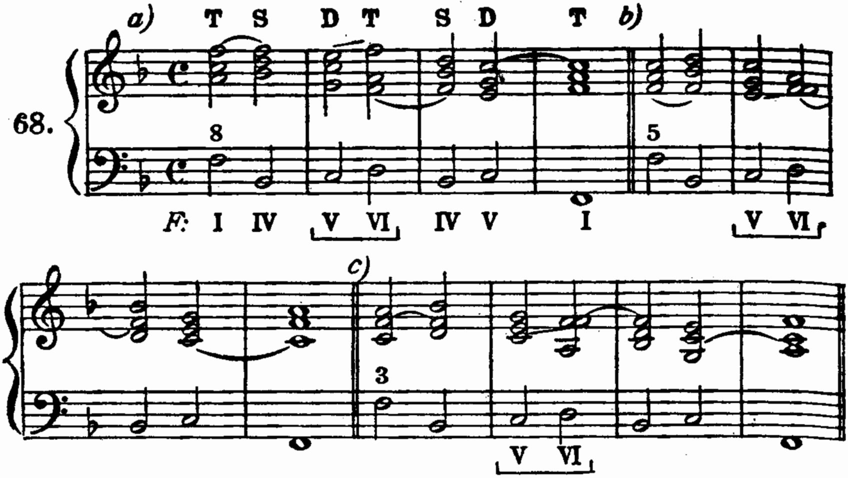
Gyakorlat. Dolgozzuk ki a következő hangzatok egymásutánját minden dúrban:



* Más szerkesztés vagy hibás vagy már nem a legegyszerűbb.
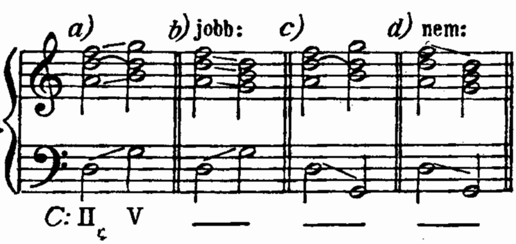
Ennek megoldása *F*-dúrban:

68.
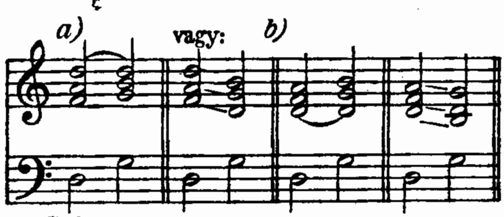


A II. fokú hármashangzatnak az V. fokkal való összekapcsolásánál is gyakran kivételes szerkesztésnek lehet helye. Ha a II. fokú hármas (mely után az V. következik) tercállásban van, a basszus pedig felfelé lép, nem jó megtartani ugyanabban a szólamban a közös hangot, mert a szoprán és basszus között kellemetlenül hangzó fedett oktávot nyerünk (69a); ilyenkor a közös hang átkötése nélkül a felső három szólamot *lefelé* léptetjük (69b).

69.



70.
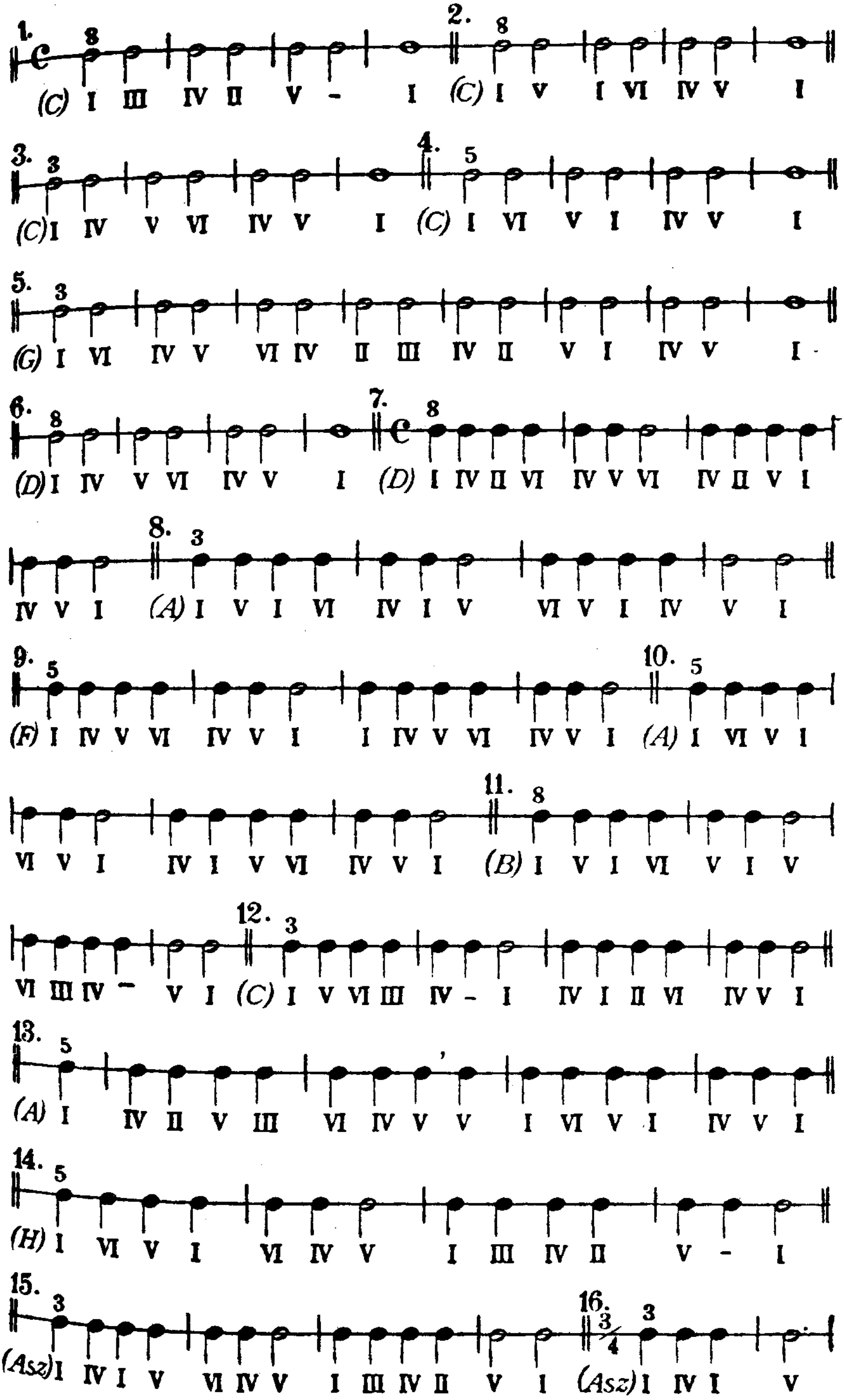


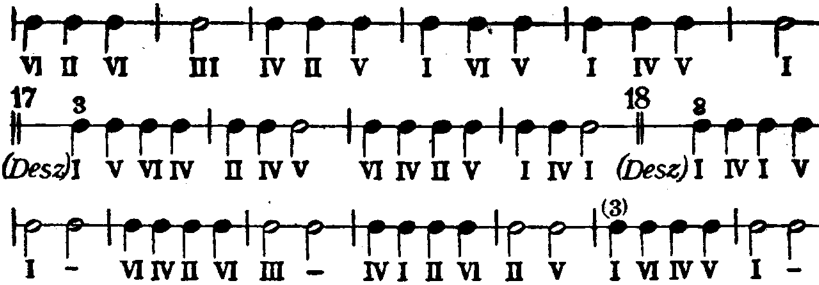
Ha azonban a basszus a II. fokról az V-re kvintet lép *lefelé*, megtartjuk a közös hangot (69c) és nem vezetjük lefelé a szólamokat, mert ebben az esetben a basszus és szoprán között fedett kvintet kapnánk (69d). A II. fokú hármas egyéb állásai esetén a fedett menetek a basszus és az egyik középszólam között lépnek fel, melyek fülünknek már kevésbbé tűnnek fel s azért nem esnek kifogás alá. Ilyenkor szabadon választhatunk: vagy megtartjuk a közös hangot vagy lefelé haladunk a három szólammal (70). A kérdést a dallamosság szempontjából kell eldönteni; amelyik lehetőség az adott esetben dallamosabb szopránt ad: azt választjuk.

A II. fokú hármashangzatot ritkán használjuk alaphelyzetben (— vagyis úgy, hogy az alaphang legyen a basszusban —), azért a most tárgyalt esetek alig fognak alkalmazást nyerhetni.

A VII. fokú hármas sohasem fordul elő alaphelyzetben. (Miért?)

II. LECKE.


1. 8
(C) I III IV II V – I
2. 8
(C) I V I VI IV V I
3. 3
(C) I IV V VI IV V I
4. 5
(C) I VI V I IV V I
5. 3
(G) I VI IV V VI IV II III IV II V I IV V I
6. 8
(D) I IV V VI IV V I
7. 8
(D) I IV II VI IV V VI IV II V I
IV V I
8. 3
(A) I V I VI IV I V VI V I IV V I
9. 5
(F) I IV V VI IV V I I IV V VI IV V I
10. 5
(A) I VI V I
VI V I IV I V VI IV V I
11. 8
(B) I V I VI V I V
VI III IV – V I
12. 3
(C) I V VI III IV – I IV I II VI IV V I
13. 5
(A) I IV II V III VI IV V V I VI V I IV V I
14. 5
(H) I VI V I VI IV V I III IV II V – I
15. 3
(Asz) I IV I V VI IV V I III IV II V I
16. 3/4 3
(Asz) I IV I V



Gyakorlat: 1. Játsszuk le zongorán minden dúr hangnemben e három mintapéldát: *a)* I VI | IV V | I || *b)* I V | III VI | IV V | I || *c)* I IV | V VI | IV V | I ||
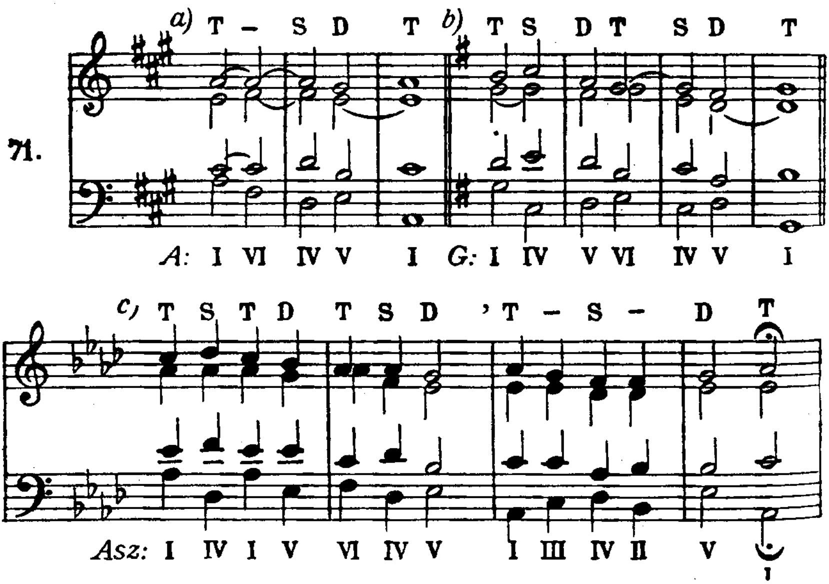
2. Játsszuk le zongorán a II. leckét (több dúrban mindegyik példát!).

3. Énekeljük el az egyes szólamokat: *a)* a kidolgozott példákból *b)* csak a basszus alapján.

4. Más által játszott példák basszusát írjuk le hallás után.

5. Irjuk át a jelzett mintapéldákat és a II. lecke egyrészét a szólamoknak kettesével való megosztása mellett. Pl.:

71.



A 2—5. pontokban foglalt gyakorlatminták minden leckéhez hozzácsatolandók és lelkiismeretesen elvégzendők!

B) Mollban

A moll-szubdomináns tercének *lefelé* vezető vezérhang-jellege van. E hang a skálában mint annak hatodik lépcsője szerepel és érzékeny természete a szólamvezetésben bizonyos óvatosságra int. Igy dallami szempontból nem léphetünk e hangról a módosított hetedik fokra (*a* mollban: *f—gisz)*, mert ezáltal nem-

csak a hatodik lépcső lefelé vezető vezérhang-jellegét rontanók le, hanem hozzá a keletkező bővített második által nem dallamos és nehezen intonálható menetet nyernénk.

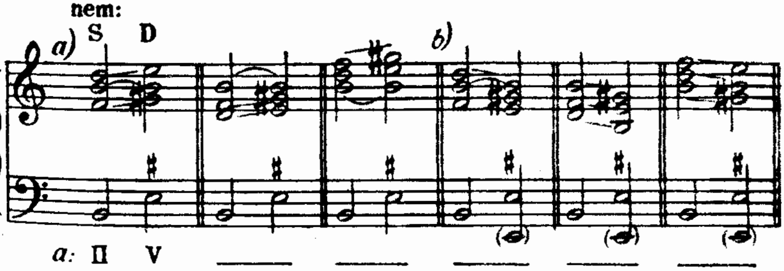
A bővített második és hozzátehetjük: minden bővített lépés nehéz intonálhatósága és csekély dallam-szépsége az oka annak, hogy gyakorlatainkban mellőzzük és a tilos menetek csoportjába sorozzuk.

A dúr és a harmonikus moll keretén belül négy esetben fordul elő bővített lépés: mollban a VI. és VII. lépcső között bővített második; dúrban a IV—VII., mollban a IV—VII. és VI—IX. (II) lépcső között bővített kvart. Más bővített lépésre egyelőre úgysem nyílik alkalom, azért mellőzöm felsorolásukat.

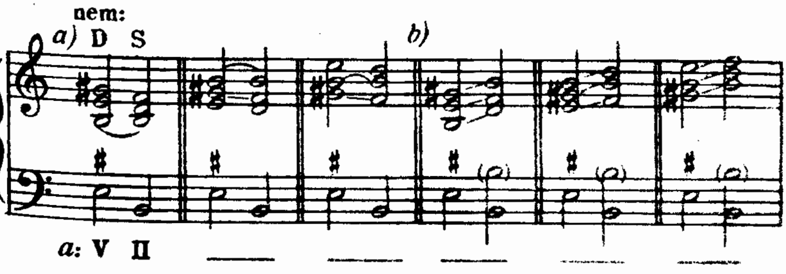
Azt hiszem, nem kell külön hangsúlyoznom, hogy amennyiben nem énekszólamokra szánt, hanem oly szerkesztésről van szó, melyben az egyes szólamok számára nem a *legtermészetesebb* mozgást kell választani — mint pl. a zongoránál, ahol a hangszer természete folytán a bővített lépés is könnyű és egyszerű — vagy ahol a hangok természetének megfelelő speciális mozgásra nem is helyezünk súlyt, a bővített lépések tilalma elesik.

A bővített másodlépés elkerülése céljából a II—V. és V—VI. fokú hármashangzatok összefűzését kell külön megvizsgálnunk. A II—V. fokok oly összefűzésénél, melynél nem vagyunk tekintettel a szubdomináns vezérhangjának lefelé irányuló mozgására, bővített második keletkezik (72a), azért összekapcsolásuknál *nem tartjuk meg a közös hangot ugyanabban a szólamban, hanem a három felső szólamot lefelé (72b), az V—II. egymásutánban felfelé vezetjük (73b), tekintet nélkül arra, hogy a basszus felfelé avagy lefelé halad-e.*

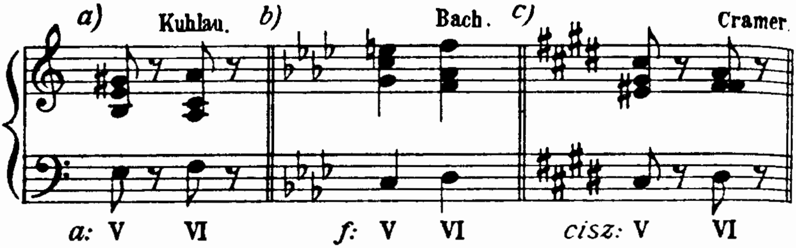
72.
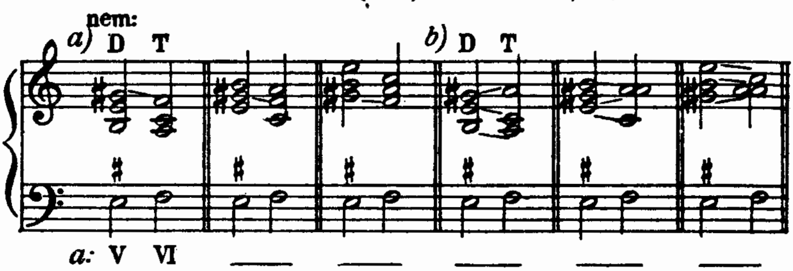


73.



Az V. és VI. fokú hármashangzatok összefűzésénél a következő példák:

74. 

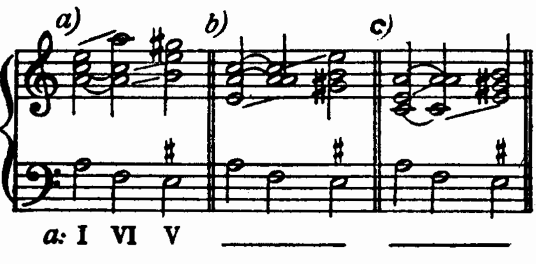
arra tanítanak, hogy a módosított vezérhang lefelé lépése által keletkező bővített másodot (75a) kikerülhetjük, ha a vezér-

75. 

hangot felfelé vezetjük s skála alapjára, a másik két szólamot pedig a basszus mozgásával ellentétben lefelé léptetjük a legközelebbi két akkordhangra, ami által a VI. fok terce megkettőződik (75b).

Hasonló volt az eset dúrban, de amíg ott a terckettőzés néha csak fakultatív, itt a bővített másod miatt minden esetben kötelező.

Ellenkező esetben, ha a VI. fok megelőzi az ötödiket, már előre meg kell kettőznünk a VI. fok tercét, hogy bővített másodlépés nélkül mehessünk át az V. fokú hármasra, vagyis: *ha mollban az V. és VI. fokú hármashangzatok egymás mellé kerülnek, tekintet nélkül arra, hogy melyik áll előbb, mindig megkettőzzük a VI. fok tercét.*

76. 
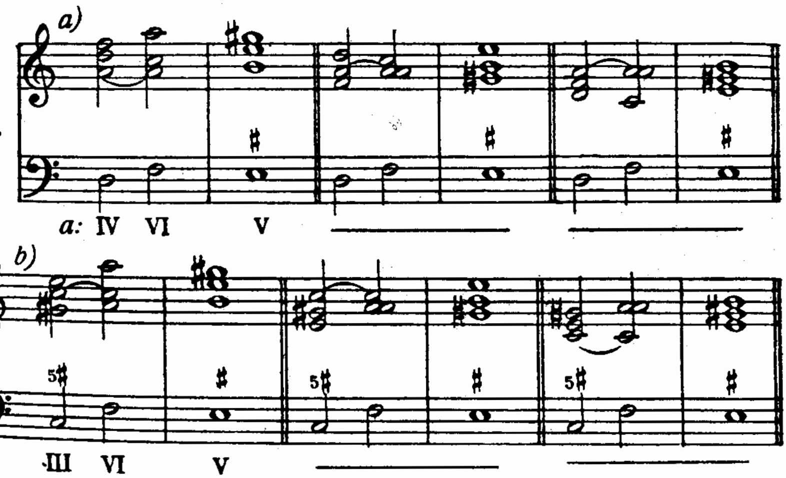
A VI—V. egymásutánban a VI. fokot az előtte álló akkordból (mely legtöbbnyire az I. fok) úgy tudjuk legbiztosabban megszerkeszteni, hogy a VI. fokú hármas hangjainak megállapítása után legelőször átkötjük a közös hangokat, a harmadik szólamot pedig

kvartugrással ***felfelé* vezetjük a VI. fok tercére (76.). Az utána** következő V. fokra való **átmenetnél természetesen** figyelemmel kell lenni a basszus lefelé irányuló másodlépésére, mely ellenmozgást von maga után, azért a felső szólamokból legalább kettőnek felfelé kell haladnia, s csak a harmadik fog lefelé lépni a vezérhangra, miként az ellenkező esetben az V—VI. fokok kapcsolatánál egyedül a vezérhang mozgott felfelé.

Különben az erre vonatkozó helyes szólamvezetést eredményként megkapjuk akkor is, ha arra gondolunk, hogy a VI. fokról az V-re lépve nincsen közös hang, azért a kettőzött hangok közül az egyiknek felfelé, a másiknak lefelé kell haladnia (v. ö. 67. pl.), a harmadik szólam pedig egyszerűen a még hiányzó akkordhang helyét foglalja el.

A VI. fokot a VI—V. kapcsolatban ritkábban a IV. vagy III. fok is megelőzheti. Ebben az esetben a hangzatkötés a következő alakot nyeri:

77.
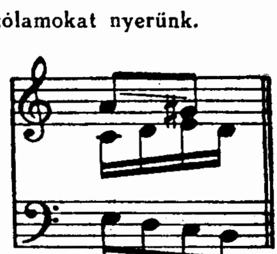


A III. fok basszusa fölött álló: 5 ♯ jelzés a III. fokú hármas kvintjének módosítására vonatkozik. (Bővített hármas!)

A VI. foknak az V-kel való kapcsolatban alkalmazott terckettőzését dúrban is használhatjuk, ha ezáltal dallamosabb szólamokat nyerünk.

Mozart zongora fantáziájából idézett alábbi példában (78) a megjelölt helyen kvintpárhuzamot találunk. A két kvint közül az első tiszta *(d—a)*, a második bővített *(c—gisz)*. Mivel nemcsak Mozart él e szabadsággal, hanem a többi mester sem riad vissza
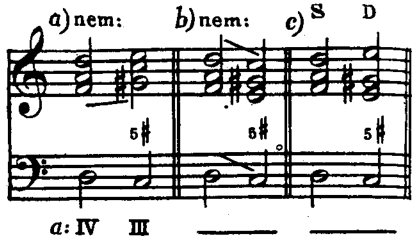
78.



ilyen kvintpárhuzamoktól, azt kell mondanunk, **hogy az oly kvint-párhuzam, melynél a második kvint bővített, nem hibás** és a mesterek gyakorlatára támaszkodva alkalmazható.

E szabadságot a moll-hangnem IV. és III. fokának összekapcsolásánál vehetjük igénybe, mivel a basszussal való teljes ellenmozgás az egyik szólamban (79a: tenorban) bővített másodot hoz létre. A bővített másodnak azáltal térhetünk ki, ha az *f*-t *e*-re vezetjük. A *gisz* mint bővített kvint természetesen nem hiányozhat az akkordból; arra azonban csak az *a* mehet, mely

79.



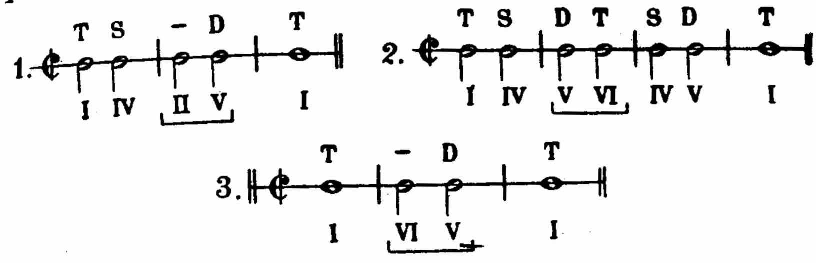
így a fentjelzett megengedett kvintpárhuzamot létrehozza. A *d* (szoprán) a basszussal való oktávpárhuzam (79b) elkerülése végett ellenmozgásban felfelé lép. Az ily szólamvezetés a III. fok tercének megkettőzését eredményezi (79c).

E kettőzés jelentőség szempontjából hasonló az V—VI. fokok egymásutánjánál alkalmazott VI. fokú terckettőzéshez. Mert miként a VI. fokú terckettőzés a VI. fok tonikai funkcióját, úgy a III. fok tercének kettőzése a III. fok domináns jellegét (a III. fok terce = V. fok alaphangjával) erősíti.
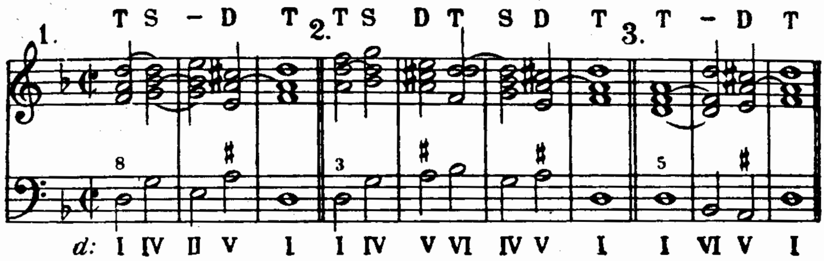
A VII. fokú hármast, mint szűkített hármast mollban sem használjuk alaphelyzetben. Mivel pedig a II. fokú hármas is szűkített, a gyakorlatban ez sem fog gyakran alaphelyzetben előfordulni, még ritkábban, mint a dúr-skála II. fokú hármashangzata.

Összehasonlítva a dúr VII. és a parallel moll II. fokú hármashangzatát, azt tapasztaljuk, hogy a kettő teljesen azonos szerkezetű (szűkített) és ugyanazon hangokból áll (C VII:=*h*—*d*—*f*; a II:=*h*—*d*—*f*). Dacára ennek a külső azonosságnak, a két akkordot a maga tonalitásában egészen másnak fogjuk érezni, amit a funkcióban való különbségnek tulajdoníthatunk, mert az egyik *D*, a másik *S* jellegű. Ebből folyik az alaphangnak, a *h*-nak különböző kezelése. Míg a *h* *C*-dúrban vezérhang s mint ilyen a tonikára: *c*-re kívánkozik, ennek folytán pedig az egész VII. fokú akkord is a legtermészetesebben az I. fokra fog oldódni, addig *a*-mollban a *h*-nak semilyen vezérhangjellege nincs, az nem törekszik *c*-re, mert az akkord mint *S*-helyettes a domináns harmóniát: az V. fokot *(e—gisz—h)* fogja maga után vonzani. Mivel ez a *h* mint a II. fok alaphangja nem vezérhang, nem is érzékeny hang s azért megkettőzhető.

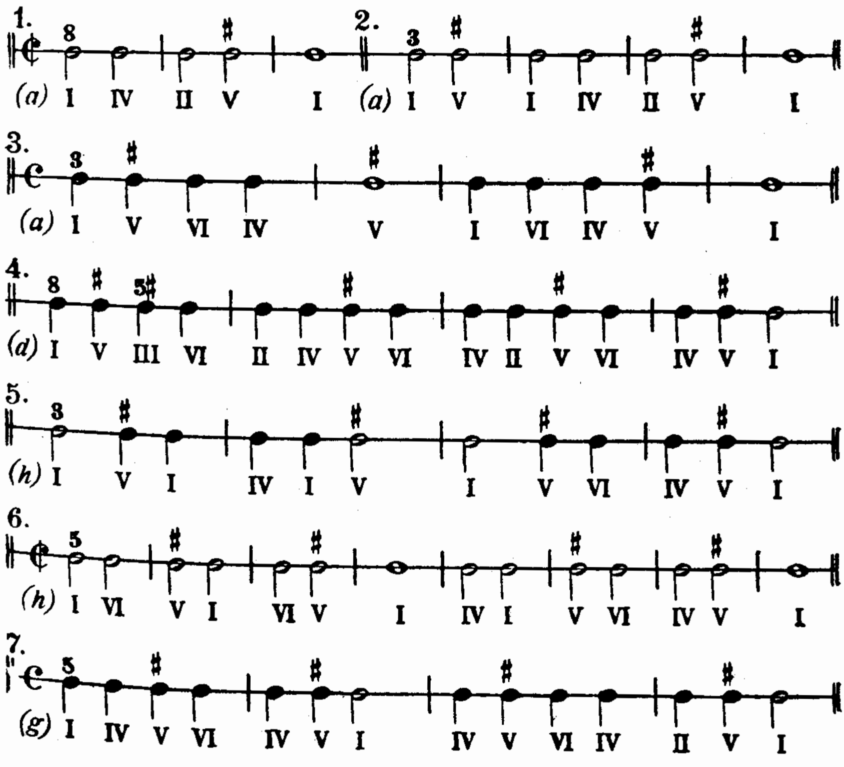
Dolgozzuk ki minden használatos mollban e három mintapéldát:
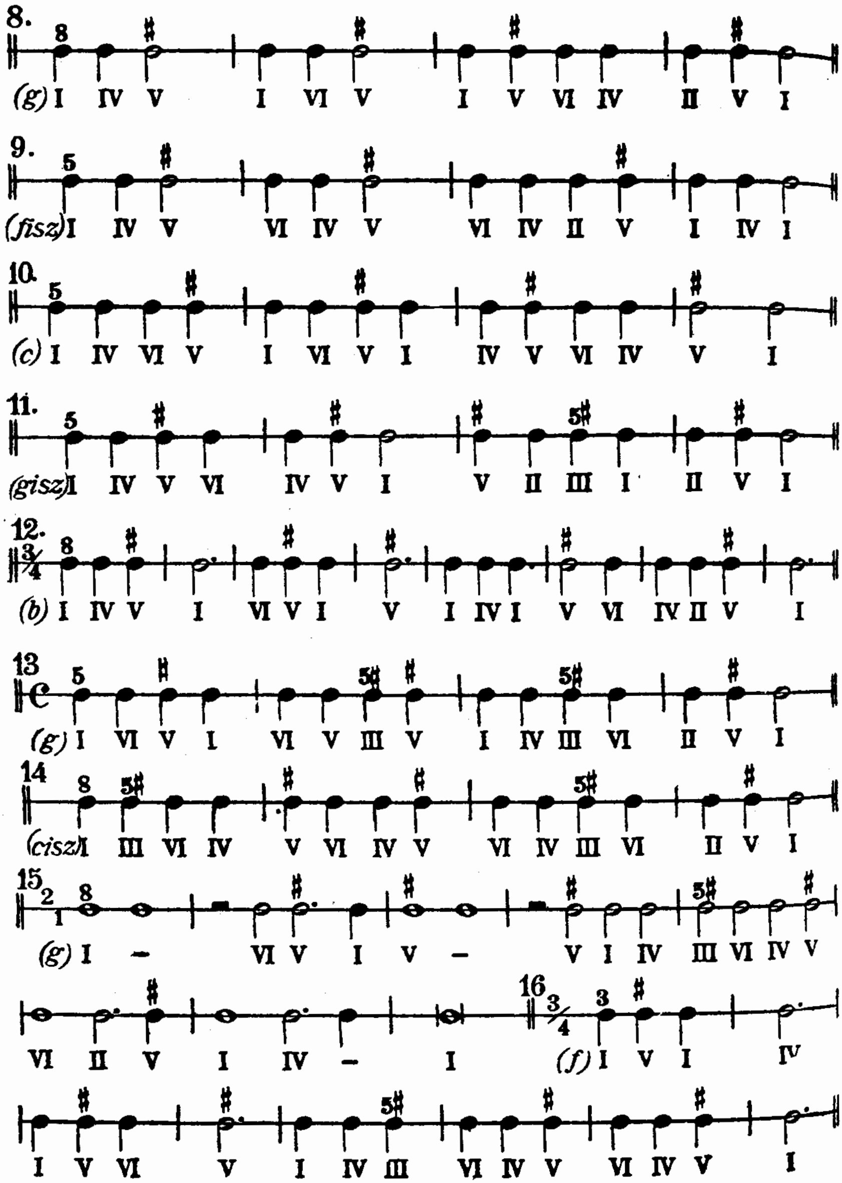


Ezek megoldása *d*-mollban:
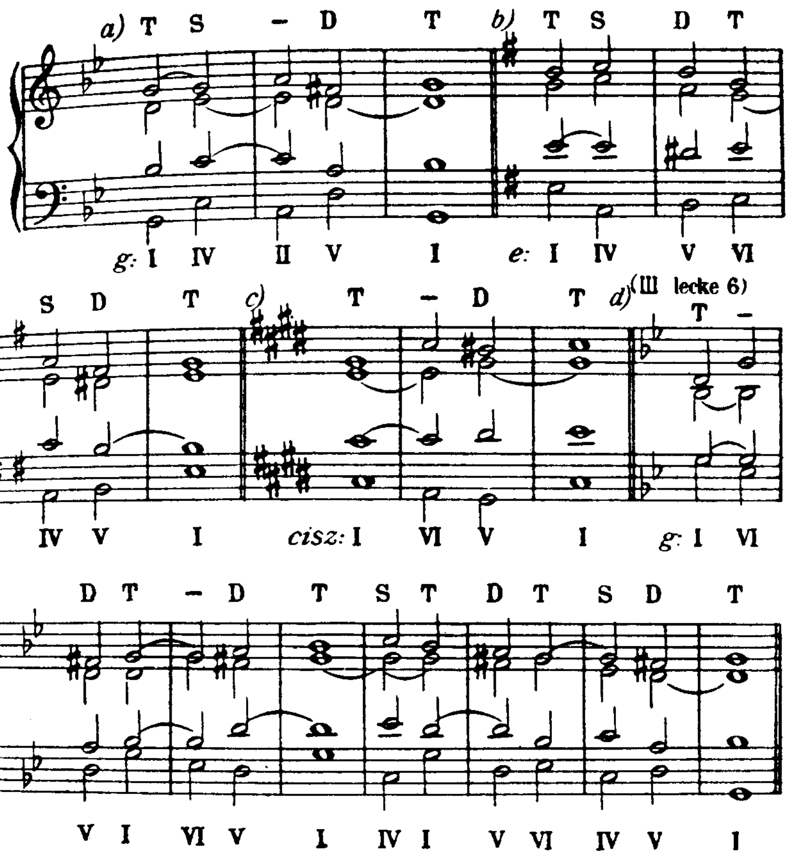


III. LECKE.





Gyakorlat. A minden leckéhez csatlakozó szükséges gyakorlatok előtt lejátszandó zongorán minden hangnemben a fenti három mintapélda.

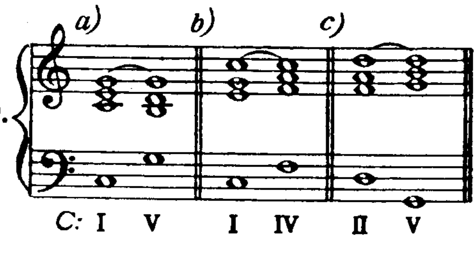
Példa a gyakorlatok 5. pontjához (l. 50. old.):



Ha azt vizsgáljuk, hogy a fő- és mellékhármasok váltakozásában mily akkordfűzések juttatják legmeggyőzőbben és mégis elemi, azaz természetes módon kifejezésre a harmóniaváltozást, úgy e tekintetben a tonikának a két dominánshoz való viszonya mutat rá mint minta oly hangzatoknak egymással való összekötésére, amelyek ellentétet mutatnak ugyan egymással (— ez hozza létre a változást —), de e mellett elegendő rokonságban is vannak, hogy az egymással való kapcsolat következtében létrejövő harmóniaváltozás egyszerűnek és természetesnek is tűnjék fel. Ezek a kvintrokonságú hangzatok (minta: I—V. és I—IV.).

A harmóniaváltozás akkor lesz teljes és mégis szorosan egymásból folyó, ha kvintrokonságú hangzatokat kapcsolunk egymássa! (80.). Ezekben a kapcsolatokban az

80.



a szembeszökő törvényszerűség mutatkozik, hogy *az első akkord kvintjéből a következő akkord alaphangja (a), vagy alaphangjából kvintje lesz (b, c.).*

C: I—V. kapcsolatnál a kvint *(g)* a második akkord alaphangjává alakul át; a II—V. kötésnél az alaphang *(d)* a második akkordban mint kvint szerepel.

A tercrokonságú akkordoknál két közös hang is van, amiért is a sok egyező hang miatt túlkevés az ellentét ahhoz, hogy azok kapcsolatánál (— mikor az alaphangból terc, vagy a tercből alaphang lesz, v. ö. I—VI. vagy I—III.) a teljes harmónia-*változást* kifejezésre hozhassuk.

Mivel a tercrokonság kevésbbé differenciált, mint a kvintrokonság, utóbbi hatásosabb. Itt tulajdonképen konfliktus van a tonalitás és a rokonság között, melyet a tonalitás javára kell eldöntenünk. Ezt igazolja az a körülmény, hogy a gyakorlatban a kvintrokonságot sokkal gyakrabban találjuk képviselve, mint a tercrokonságot. A kvintrokonság útján ugyanis a hangzatoknak a tonalitás által kifejezett centrális vonatkozásai domborodnak ki (l. IV—I—V.), *a hangzatok centrális vonatkozásainak pedig szükségszerűen erősebbeknek kell lenniök, mint az egymásköztieknek.*

A szomszédsági viszonyban lévő hangzatoknál hiányzik minden rokonság, azaz *közös hang,* azért kapcsolatuknál a közöttük mutatkozó ellentét túlerős ahhoz, hogy ne az volna az érzésünk, hogy az akkordok nem *egymás*ból folynak, hanem az *egymás mellé-helyezés* bélyegét viselik magukon. Hogy ezek a síma menetet mégsem szakítják meg, abban a szomszédság által létrejövő, valamennyi szólamban mutatkozó kis, s azért könnyen érthető dallamlépésnek és a tonalitásnak, mint egyesítő kapocsnak van legfontosabb szerepe.

Mindebből pedig azt a fontos tanulságot vonhatjuk le, hogy a tonális vonatkozásokon kívül a rokonsági viszonyok vagy más szóval: az akkordok közti közös hangok jelentik azt az összekötő erőt, mely a hangzatok egymásutánjának a síma folyékonyságot és gördülékenységet megadja.

6. FEJEZET.
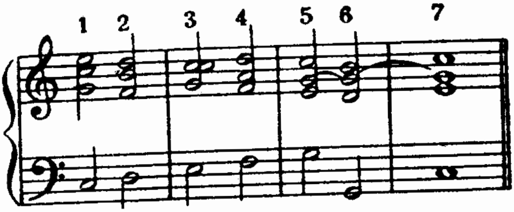
A hármashangzat megfordítása.

Ha az eddigi példákat és leckéket jól meg is oldottuk, azt találjuk, valami merev, erőltetett vonás van bennük, nincs meg a kapcsolatoknak az a természetes folyamatossága, könnyedsége,

mely szükséges ahhoz, hogy a harmóniák változatosságában gyönyörködhessünk.

Ennek egyik főoka az, hogy az akkordok mindíg olyan alakban fordultak elő, hogy az alaphang a basszusban volt. Erre azt mondjuk, hogy az akkord *alaphelyzetben* van.

De már sokkal természetesebbnek és gördülékenyebbnek fogjuk hallani a következő akkordsorozatot:

81. 

Az első, ami a szólamvezetésben feltűnik, a basszus lépcsőszerű haladása. Igaz, a basszus eddig is tett szekundlépéseket, de több másodlépésnél a folytonos ellenmozgás és az akkordoknak mintegy egymás mellé helyezése következtében a zenei gondolat a szakadozottság képét mutatta, míg itt a hangzatok a foklépések ellenére is a teljes egybeolvadás érzetét keltik. Ha ennek okát kutatjuk, már a második akkordnál arra a meglepő eredményre jutunk, hogy az nem alaphelyzetű akkord, nem *d—f—a* (C II), hanem *h—d—f*, VII. fokú hármas, melynél a basszus vette át a terc intonálását. Ugyancsak a tercet hozza a basszus a harmadik *(c—e—g)* és negyedik *(d—f—a)* akkordban is. Az ötödik helyen álló hangzatnak a basszus után ítélve *g—h—d*-nek kellene lennie, valójában azonban *c—e—g*. Itt sem került a basszusba az alaphang, de még a terc sem, hanem a kvint.

Amint e példa mutatja, *a legalsó szólamba, a basszusba nemcsak az akkord alaphangja, hanem a terce vagy kvintje is kerülhet*, ami által *hangzatfordítás* keletkezik. A hármashangzat fordításán azt az eljárást értjük, midőn a bassszusba nem a hármashangzat alaphangját, hanem tercét vagy kvintjét helyezzük.

Kétféle fordítás van: 1. ha az akkord terce van a basszusban (82b): *szextakkordról* (jelzése: 6) és 2. ha kvintje kerül a basszusba (82c): *kvartszextakkordról* (jelzése: $^6_4$) beszélünk.

82. 

A szextakkord az *első*, a kvartszextakkord a *második megfordítás* megjelölés alatt is szerepel. A szext és kvartszext elnevezés onnan származik, hogy a régi gyakorlat szerint mindíg a megszólaló legalsó hangtól, a basszustól számítjuk a hangközöket.

Igy a hármashangzat alaphelyzetében, terc és kvint hangközökről beszélünk; az első fordításban pedig, midőn a tercet (pl. *c—e—g*-ből az *e*-t, 82b) tesszük a basszusba, s a többi hang az *e* felett foglal helyet, a *g* terchangközt alkot a basszussal, az egy oktávval feljebb kerülő alaphang, a *c:* szextet. A hangközfordítás elve alapján ugyanis a tercből szext lesz; az alaphang és terc *(c—e)* közötti eredeti hangköz tehát szextté *(e—c)* változik át. És ez a jellegzetes szext-hangköz adja meg az akkordnak az elnevezést és oka annak, hogy az alaphármastól való megkülönböztetésül a basszus fölé „6" számjelzést írunk.

E számjelzéssel ugyanis élesen kidomborítjuk azt, hogy pl. a *C*-dúr akkordnak fenti megfordítása különbözik az *e—g—h* alaphármastól, mert abban nem a basszustól (*e*-től) számított kvint (*h*), hanem szext hangköz (*c*) foglal helyet.

A tercet nem jelezzük külön, csak ha módosító jel járulna hozzá, mivel a terc (ellenkező jelzés nélkül) úgyis magától értetődő alkatrésze minden akkordnak és nem is megkülönböztető jel a megfordítás és a hármashangzat eredeti alakja között. (Mindkettőben van terc!)

Ha a kvint kerül a basszusba, akkor a felette helyet foglaló többi akkordhangnak a basszustól számított kvart, illetve szext hangköztávolsága miatt (82c) az akkordot kvartszextakkordnak hívjuk és a basszus fölé $^{6}_{4}$ számjelzést írunk. (Törtvonal nélkül!)

Megjegyzendő, hogy *a hármashangzat hangjai a megfordításokban is megtartják azt az eredeti elnevezésüket és jellegüket, melyet alaphelyzetben nyertek.* E szerint a *c—e—g* akkordban a *c* mindig alaphang, az *e* terc, a *g* kvint marad, bármilyen helyzetben és megfordításban, tehát akár a basszusban, akár a felső szólamok valamelyikében forduljanak is elő.

E tényt a régi gyakorlatból fennmaradó számjelzés (6, $^{6}_{4}$) elhomályosítja, mert nem az akkord hangjainak eredeti jellegét (alap, terc, kvint) domborítja ki, hanem a megfordítás folytán előálló és teljesen esetleges — a mindenkori legalsó hangtól számított — hangközökre utal. Midőn a *C*-dúr akkord *e—g—c* alakjában terc és szext, *g—c—e* alakjában pedig kvart és szext hangközöket számítottak, az csak úgy volt lehetséges, hogy az *e*, illetve *g* hangokat alaphangoknak tekintették; pedig ma kinek jutna eszébe a *C*-dúr harmóniában az *e*-től vagy *g*-től mint kezdő- és alaphangtól számítani?! Az mindig terc, illetve kvint marad fülünk számára, bármely szólamban csendül meg.
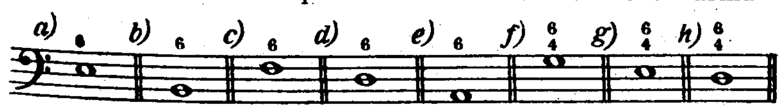
Amint látnivaló, a szokásos számjelzés a hangzat *alaphangjának* a tényleges *legalsó hanggal* való összecserélésén alapszik.

Bár e hagyományon alapuló számjelzés a fentiek értelmében elavultnak tekinthető, azt mindaddig meg kell tartanunk, míg a teoretikusok oly új és *egységes* írásmódban és jelzésben meg nem állapodnak, mellyel képesek leszünk a hangoknak jellegét minden helyzetben és fordításban világosan kifejezni. — Épp azért egy pillanatra se tévesszük szem elől a fent elmondottakat. Tegyünk éles különbséget *alsó*, azaz *basszus*-hang és a hangzat *alaphang*ja között. Csak a hármashangzat alaphelyzetében esik össze a két elnevezés, ott a basszus egyszersmind alaphang is. De a megfordítások egyikében sem szabad a basszust alaphangnak nevezni (— legfeljebb alsó hangnak —), hanem tercnek, illetve kvintnek, mert ekkor az *alaphang* mindíg ama hármashangzatnak az alaphangja, melyben a basszus mint terc-, ill. kvint-alkatrész szerepel.

Hogy a szext- és kvartszextakkordok szerkesztése ne legyen tisztán mechanikus munka, vagyis az akkordok ne csak a basszusra felrakott 3 és 6, ill. 4 és 6 hangközökből álljanak elő, hanem hogy tényleges *megfordításnak* legyenek az eredményei, és így állandóan tudatában legyünk az akkordok lényegének és ennekfolytán az egyes hangok jellegének, kövessük ezt az eljárást:

Ha a basszus felett „6" jelzés áll, arra kell gondolnunk, hogy ez a basszus-hang az akkord terce, keressük tehát azt a hangzatot, melynek terce egybeesik a basszus hangjával. Ezt úgy találjuk meg, ha a basszustól egy tercet lefelé (vagy ami ugyanaz: egy szextet felfelé) számítunk. A $^6_4$ jelzésnél a basszus az akkord kvintje, az alaphangot tehát a basszustól lefelé számított kvinttávolságban kapjuk. És ez az *alaphang*, melyre hármashangzatot építve a basszus hangja mint terc, ill. kvint szerepel, *adja egyszersmind az akkord fokát is.* Mert a fok számát szintén *nem* a basszus, hanem az akkord alaphangja szerint kell mindíg megállapítanunk.

Ilyen értelemben a 83. példa basszusai a következő hárma-

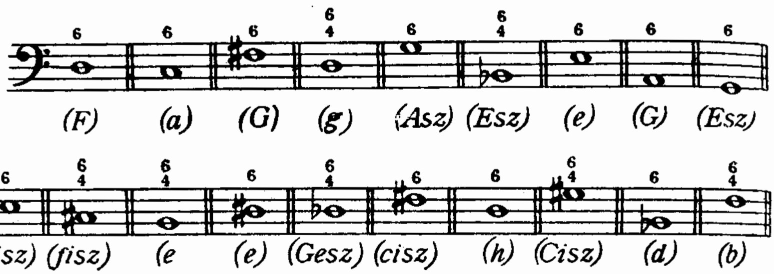
83. 

C: I V II VII IV I VI V

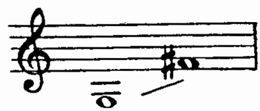
sokat jelentik: a) *e* a terc, az akkord *c—e—g*, ez *C*-dúrban I. fok; b) *h* a terc, akkord: *g—h—d*, *C:* V; c) *f* a terc, akkord: *d—f—a*, *C:* II; d) *d* a terc, akkord: *h—d—f*, *C:* VII; e) *a* a terc,

a hármas: *f—a—c*, *C:* IV; f) *g* az akkord kvintje, az: *c—e—g*, *C:* I; g) *e* kvint az *a—c—e* akkordban, *C:* VI; h) *d* a kvint, a hármas: *g—h—d*, *C:* V.

E minta szerint határozzuk meg a következő szext- és kvartszextakkordokat és állapítsuk meg azok fokát. (A basszus alatti betű a hangnemet jelenti, melyben a hármashangzat megszerkesztendő; így az első pl.: *F*-dúr IV. f. stb.)
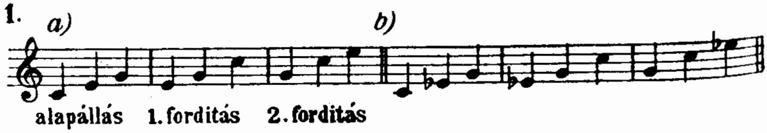
84.
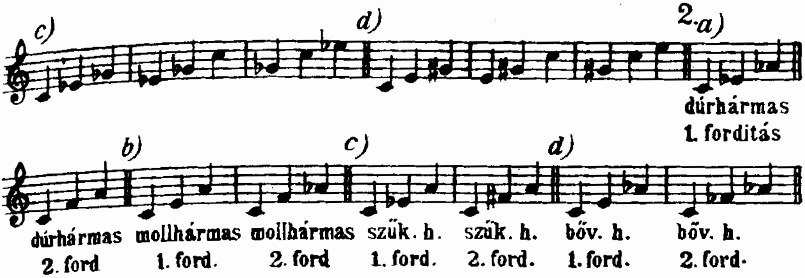

Ha adott hármashangzatból kell fordítást szerkesztenünk, akkor a hármashangzat hangjainak megállapítása után a tercet vagy kvintet egyszerűen a basszusba írjuk, ami által a kívánt 6, illetve $^6_4$ akkordot megkapjuk. Szükséges pl. *a*-moll V. fokú hármasának első fordítása (szextakkordja). Az V. fokú akkord hangjai: *e—gisz—h;* az első fordítást megkapjuk, ha a tercet, a *giszt* a basszusba írjuk és föléje „6" számjelzést írunk. Vagy *D*-dúr első fokú kvartszextakkordját megkapjuk, ha a *d—fisz—a* hangzat kvintjét az *„a"*-t a basszusba írjuk és $^6_4$ jelzéssel látjuk el.

Gyakorlat. Énekeljünk a  hangok terjedelmében a kromatikus skála minden fokára:

1. *a)* dúr hármast alapállásban, majd 6 és $^6_4$ fordításban.
   b) moll " " " " " " "
   c) szűkített " " " " " " "
   d) bővített " " " " " " "

2. Mindenegyes hangon külön *a)* dúr, *b)* moll, *c)* szűkített és *d)* bővített hármas szext, illetve kvartszext fordítását. Pl. *c* hangra:

85.

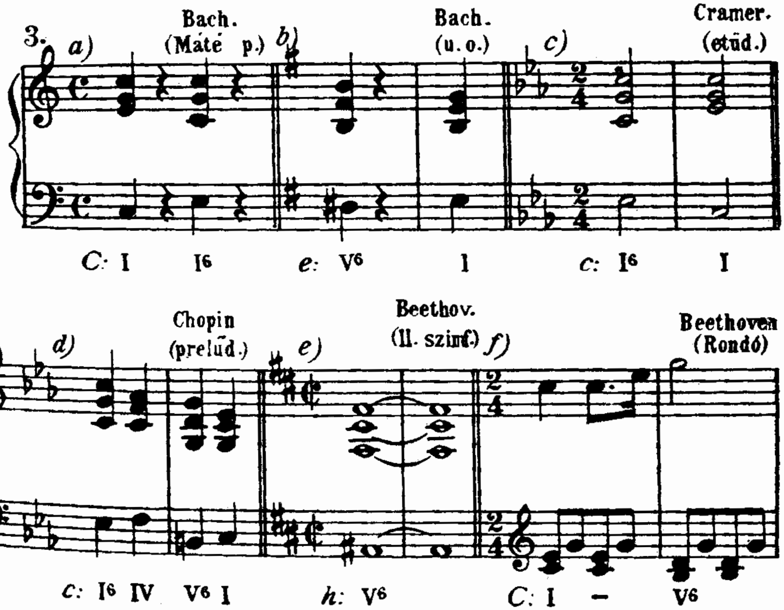



7. FEJEZET.

Hangzatkötések a főhármasok megfordításaival.

A szabályokat, melyek szerint a főhármasok megfordításait szerkesztjük, megint a mesterek gyakorlatából fogjuk levonni.

86.



E példák a fordítások közül csak a szextakkordokat mutatják be. Mindegyik szextakkord főhármasnak a fordítása és valamennyi úgy van szerkesztve, hogy az alaphang a felső szólamokban kétszer szerepel, a basszusban jelentkező hang azonban nem fordul elő mégegyszer, ahogy azt az alaphelyzetben lévő hangzatoknál megszoktuk, vagy ahogy azt az *a)* első, a *b)* *c)* második taktusában stb. látjuk.

Szabály: *A főhármashangzatok első fordításánál nem a basszust, hanem a hármashangzat alaphangját kettőzzük meg.*
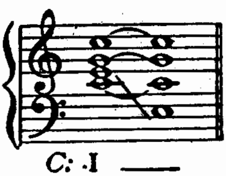
Eddigi gyakorlatainkban, mikor a hármashangzat alaphangja a basszusban volt, úgy írtuk fel az akkordot négyszólamúlag, hogy az alaphang a basszuson kívül a felső szólamok valamelyikében mégegyszer előfordult, vagyis kettőzve volt, míg a többi akkordhang csak egyszer szerepelt.

Az alaphang megkettőzése azért volt a legegyszerűbb és legtermészetesebb, mert ez az a hang, melynek részhangjaiból az akkord kialakul, s melynek *megerősítésé*vel legjobban biztosítjuk a hangzat harmonikus egységét.

De ha az alaphangot vezető szerepének hangsúlyozására már a hármashangzat alaphelyzetében megkettőzzük, ahol pedig annak a basszus már magában is erős képviselője, akkor annál inkább meg kell azt tennünk a megfordításnál, amikor nem az alaphang kerül a basszusba, hanem az akkord szempontjából kisebb fontosságú terc, és amikor világosan ki kell domborítanunk azt, hogy nem a basszus, hanem más az a hang, melyen az egész akkord nyugszik.

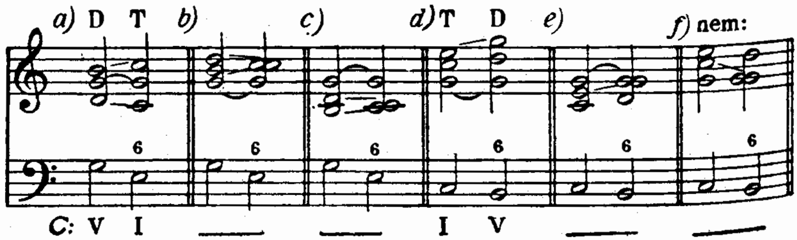
Irjuk fel négyszólamúlag a *C*-dúr hármast alaphelyzetben és szerkesszük meg ebből az első fordítást olyképen, hogy a tercet a basszusba visszük, a többi szólamot pedig mint közösöket átkötjük (87), akkor az I. fokú szextakkord két *c*-vel, szóval megkettőzött alaphanggal fog szerepelni, míg a másik két akkordhang csak egyszer fordul elő.

87.



Hogy milyen szólamokban történjék a megkettőzés, arra vonatkozólag a megelőző akkord helyzete és a legkisebb mozgás elve az irányadó. Miután megállapítottuk a hármashangzatot s így az alaphangot ismerve tudjuk, melyik a megkettőzendő hang, az esetleges közös hangot átkötjük, a többit pedig a legkisebb mozgással vezetjük tovább olyképen, hogy az alaphang kétszer, a terc (a basszushang) és kvint csak egyszer szerepeljen (88.). A mellékelt példában először az V. foknak az I. fok szextakkord-
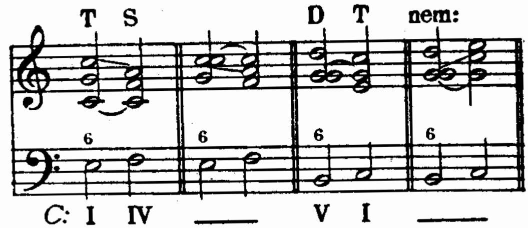
88.



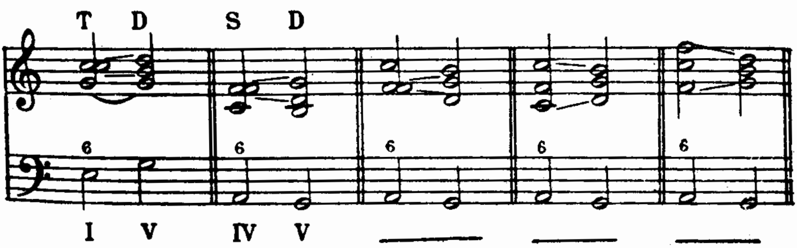
jával való összefűzését mutatjuk be. Az I. fok alaphangja: *c*, ez a szabály szerint megkettőzendő, ami csak úgy történhetik meg — lévén a közös hang *(g)* az altban, — hogy a szoprán a felső, a tenor pedig az alsó *c*-re megy (88a); *b)*-nél a közös hang a tenorban van, úgyhogy a két felső szólam közös *c*-ben találkozik; hasonló az eset *c)*-nél. *D)* és *e)*-nél a közös hang *g*, de ez mint az V. fok alaphangja meg is kettőzendő; ezt a legkisebb mozgással úgy érjük el, hogy az *e* hangot *g*-re, a *c*-t *d*-re vezetjük. Ha, amint az az *f)*-nél látható, a *c*-t akarnók *g*-re vezetni, akkor annak kvartugrást kellene végeznie, amit pedig mindaddig kerülünk, amíg kisebb mozgással is célt érünk.

A szextakkordnak a következő hangzattal való összefűzésénél az alaphang megkettőzése miatt arra kell ügyelnünk, hogy amennyiben a megkettőzött hang közös, úgy csak egyet tartunk meg közösnek, a másik lefelé mozog (89.). Ha nincs közös hang, vagy nem a megkettőzött hang közös, akkor a kettőzött hangok közül az egyiket felfelé, a másikat lefelé léptetjük. (90.)

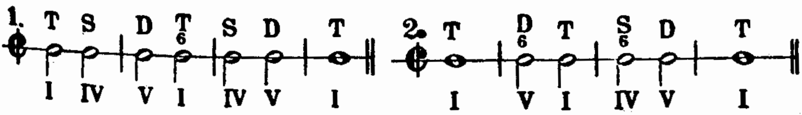
89.



90.
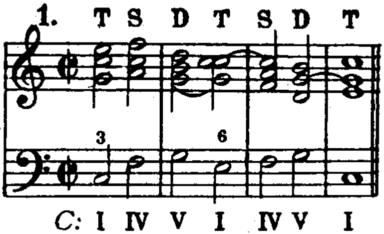


Dolgozzuk ki több hangnemben a következő mintapéldákat:
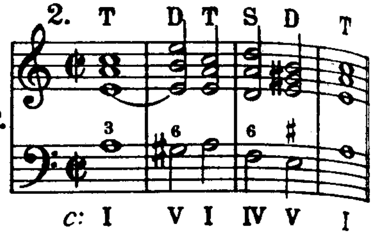


Megoldásuk *C*-dúr, ill. *a*-mollban:

91.

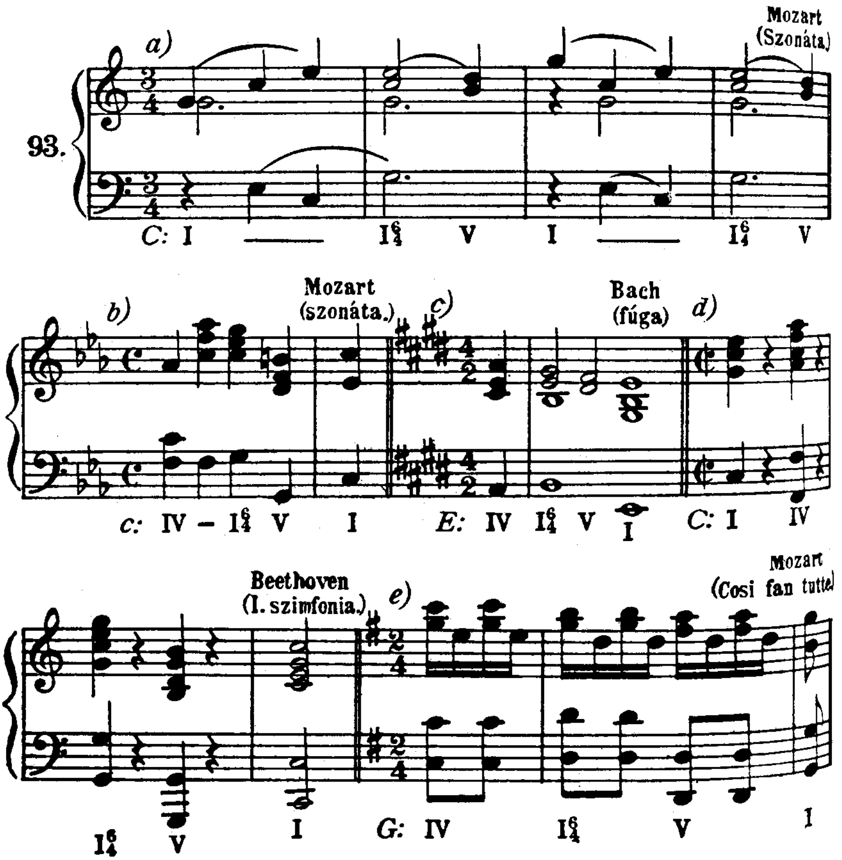


92.



A hármashangzat *második* fordítását mutatják be a következő példák:

93.
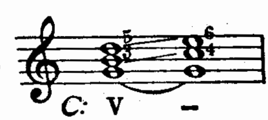


E részletek elemzésénél azt látjuk, hogy csak az I. fokú akkord kvartszextfordítása fordul elő és az is öt eset közül négyben csak a záradék keretében (sőt az ötödik *(a)* is félzáradék). A szextakkordtól eltérőleg nem az I. fok alaphangja, hanem kvintje van kettőzve, az a hang, mely a második fordításnál a basszusba került.

A kvartszextakkordnak ezt az alakját, mely a záradékban *súlyos* ütemrészen fordul elő: *záradéki vagy kadenciális kvartszextnek* nevezzük, és szerkesztési szabálya: *A kvartszextakkordnál nem a hangzat alaphangját, hanem kvintjét (a basszus hangját) kettőzzük.*

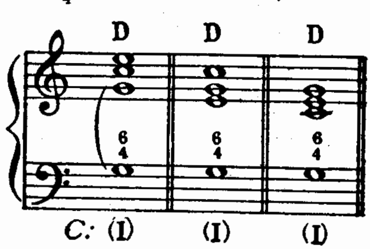
Azt mondtuk, hogy a $^6_4$ akkordot általában záradék keretében használjuk. A hangzatoknak (93.) a kadencia: *S—D—T* értelmében való elemzésénél feltűnik, hogy a *D* helyén I. fokú kvartszextakkord áll. Ha azonban a fenti *b)—e)* példákat eljátsszuk, az a benyomásunk, hogy valamennyi tökéletes, megnyugtató összetett authentikus zárlatot alkot, melynél a *S—D—T* egymásutánban nem érzünk olyan megszakadást, mintha a *S* és *D* közé I. fokú *(T)* akkord lépett volna. E szerint fülünk az I. fokú kvartszextakkordot a zárlatban elfoglalt helyzete következtében nem tonikai, hanem domináns jellegűnek hallja.

Mivel valószínű, hogy ha a $^6_4$ akkord a fenti példákban *D* funkcióval szerepelt, úgy azt hasonló körülmények között máshol is úgy fogjuk hallani, általánosítva kimondhatjuk, hogy *a záradéki kvartszextakkord funkciója: domináns.*

Ennek magyarázatára később visszatérünk, most csak annyit, hogy a záradéki kvartszext csak látszólag I. fokú hármas megfordítása, az valójában az V. fokú akkordnak olyképeni módosítása, hogy — szintén későbben részletezendő okból — a tercnek és kvintnek helyét a felső szomszédos hangok foglalják el (94.), amelyek így természetesen 4 és 6 hangközöket alkotnak az alaphanggal.

94. 

Ezen behelyettesítés után a kvartszextakkord ugyanazokat a hangokat tünteti fel *(c—e—g)*, mint az I. fokú hármashangzat; de a hangoknak ez az egyezése csak véletlen és nem törli el az V. fokú hármasból való származás bélyegét. Ebből következik, hogy a záradéki $^6_4$ akkord funkciója domináns; a domináns harmónia jellegét pedig úgy fogjuk legjobban kidomboríthatni, hogy a domináns alaphangját: a *g*-t kettőzzük, mely hang összeesik az I. fok kvintjével, melyet a $^6_4$ akkordnál megkettőzendőnek mondtunk (95.).

95. 

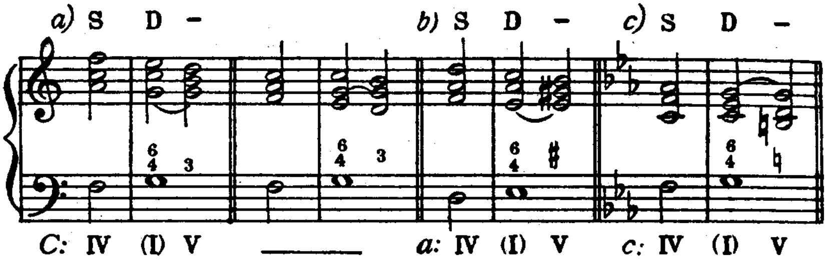
Mivel a záradéki kvartszext csak látszólag elsőfokú hármas,

a fokjelölésnél a I. jelzést zárójelbe tesszük, az akkord fölé pedig *D* funkció-jelzést írunk.

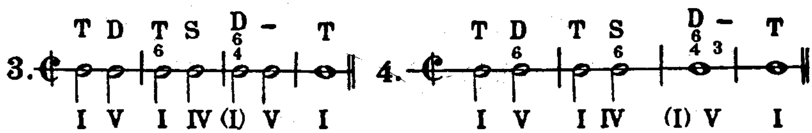
Abbeli felfogásunkat, hogy a kvartszextakkord az V. fokú hármashangzatnak elváltoztatott alakja, igazolja a mestereknek általánosan követett gyakorlata, hogy *a záradéki kvartszext után mindig a tiszta V. fokú hangzat is következik.* (l. 93.)

Erre utal a számozott basszusban a $^6_4$ jelzés után következő „3", vagy módosító jel, mely azt jelenti, hogy ugyanarra a basszushangra az első félidőben $^6_4$ akkord, a második félidőben V. fokú *alaphármas* írandó fel. (96.)

96.

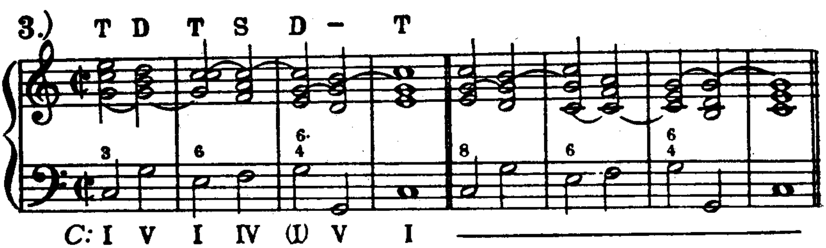


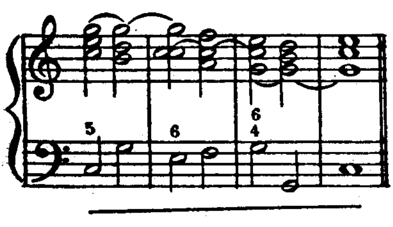
Dolgozzuk ki a használatos hangnemekben e mintapéldákat:
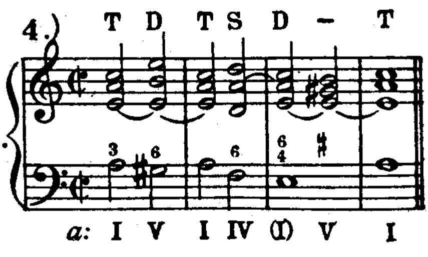


Mindkettőnek egy-egy megoldása:
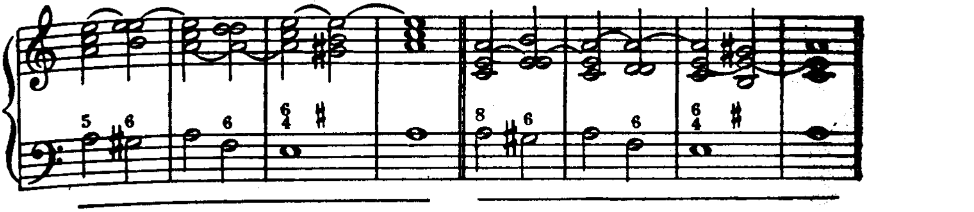
97.





98.
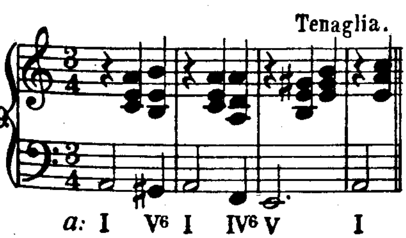




E fejezet elején láttuk, hogy harmonikus ok az, mely az alaphang kettőzését indokolja. Mivel a szólamok az akkordok egymásutánjában bizonyos dallamot hoznak létre, a harmóniafűzéseknél és így a hangok kettőzésénél *nemcsak harmóniai, hanem dallami követelmények is* tekintetbe jönnek.
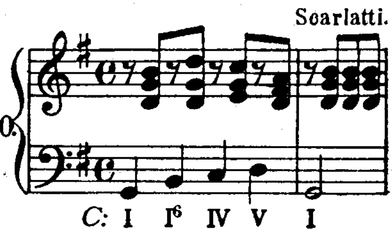
E követelmények az esetek nagy részében hatás szempontjából összeesnek és ugyanazt az eredményt hozzák létre. Láttuk ezt például az V—VI. fokok összekapcsolásánál is, ahol mind a hangzat tonikai jellege, mind pedig a vezérhangnak dallamos menete a terckettőzést kívánta meg.

Előfordulhatnak azonban esetek, midőn a harmónia és melódia között konfliktus keletkezik, melyet sokszor a dallam javára kell eldönteni. Ilyenkor a szólamvezetés szépségére való törekvés oly meneteket és kettőzéseket hoz létre, melyek eltérést mutatnak a szokásos, azaz harmóniai szempontokon alapuló szerkesztéstől, s melyek magukban véve sokszor nem is volnának indokolhatók. Ilyen eltéréseket tüntetnek fel a 99—101. példák, melyekben a szextakkordoknál nem a rendes alapkettőzés, hanem *kvint*kettőzés mutatkozik.
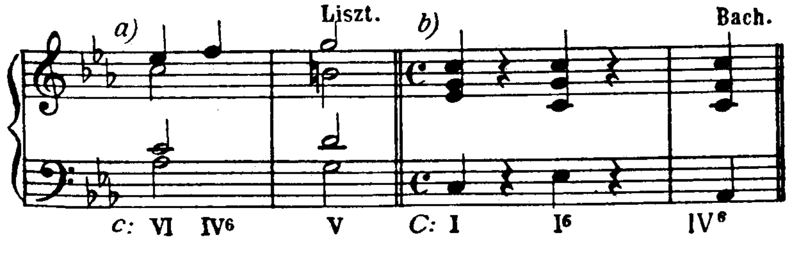
99.



100.



101.



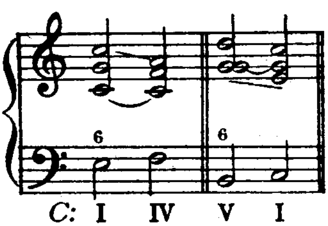
Mielőtt azonban e példák alapján a különböző kettőzések magyarázatára áttérnénk, vizsgáljuk meg, hogy *dallami* szempontból a hangzatnak mely hangjai kettőzhetők?

A szempont, mely szerint a kérdést vizsgálnunk kell, az egyszerűség szempontja, azaz dallami szempontból két szólam akkor hozhatja ugyanazt a hangot s hozhat létre hangkettőzést, ha egymáshoz viszonyított mozgásuk egyszerű és könnyen érthető lesz. Így vizsgálva a dolgot, a kettőzés szempontjából négy fokozatot állapíthatunk meg.
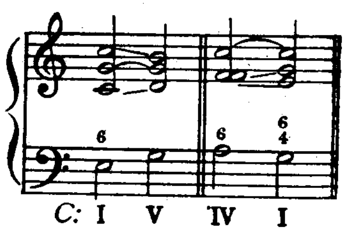
1. Elsősorban kettőzhető a *közös hang*, azaz az akkordnak az a hangja, mely a következő akkorddal közös és átköthető. Itt a két szólam közül csak az egyiknek kell helyét változtatnia, következőleg fülünk a mozgást könnyen felfogja.

Mivel legtöbbnyire kvintrokonságú akkordokat kapcsolunk egymással (I—IV, V—I), melyeknél az alaphangból a következő hangzatban kvint lesz (az *alaphang* tehát mint *közös* hang átköthető), a szextakkordoknál szokásos alaphangkettőzés nemcsak a harmóniai, hanem a dallami követelményeknek is megfelel. (102.)

102.
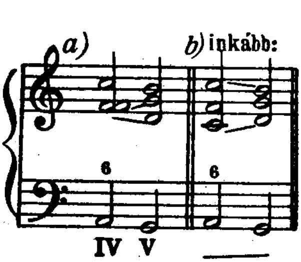


103.



2. Másodsorban kettőzhető az akkordnak az a hangja, mely *kétoldalú* (kettősirányú), vagyis az, mely *mindkét irányban* tehet *szekundlépést*. Itt a szólamoknak kis mozgása teszi az akkordkapcsolatot dallami szempontból is érthetővé. Ez is sok esetben összeesik az alaphangkettőzéssel. (103.)

3. Harmadsorban kettőzhetők oly hangok, melyek csak az egyik irányban tesznek másodlépést, de melyeknek a másik irányban már ugrást kell végezniök (104a). Az alábbiakban látni fogjuk, hogy ezt a kettőzést lehetőleg felcseréljük a kétoldalú hang kettőzésével (b.)

104.



4. Nem kettőzhető az *egyoldalú* (egyirányú) hang, mert ez az a hang, melyet *vezérhang*nak s ál-

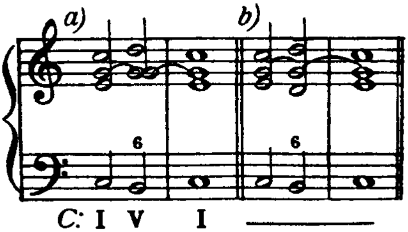
talában *érzékeny hang*nak nevezünk. Mivel ennek csak egy irányú mozgása lehet, kettőzése szükségszerűen *unisono*-t, illetve oktávpárhuzamot vonna maga után.

Mivel a vezérhang egy dúrhármasnak terce, s így minden dúrhármas terce könnyen vezérhang-jelentőséget nyerhet, a dúr-terc kettőzésével nagyon óvatosan kell bánnunk. A moll-terc (kivéve a moll szubdomináns tercét) már nem olyan érzékeny, s azért a gyakorlatban kettőzésével sűrűbben fogunk találkozni.

Elemezve most a fenti példákat azt látjuk, hogy a szerzők *alapkettőzés helyett kvintkettőzést alkalmaztak* azért, *mert ezáltal kétoldalú hangokat nyertek.* Külön szemügyre véve az egyes eseteket, megjegyzéseinket a következőkben sorolhatjuk fel:

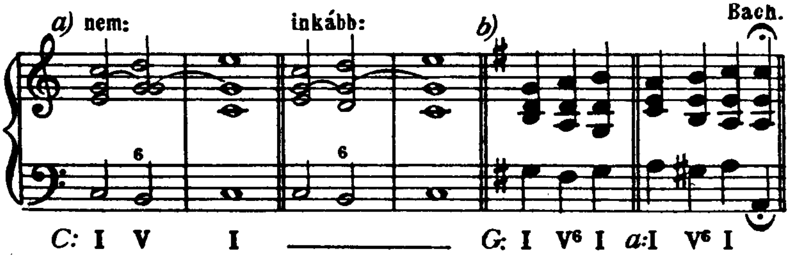
1. Ha az elsőfokú hangzat oktávállásban van, és az V. fok szextmegfordításának érintése után újra visszatérünk az I. fokra (v. ö. 99. 1. és 2. üt.) az alap helyett a kvintet kettőzhetjük, vagyis a közös hang kettőzése helyett a kétoldalú hang kettőzését alkalmazhatjuk. (105b).

105.



Az ilyen szólamvezetés nagyon gyakori adott dallamok megharmonizálásánál, amikor a szoprán a skála első három hangját intonálja. A szopránnak ezen *adott* menete mellett a rendes kettőzés nagyon ügyetlenné tenné a tenor szólam továbbvezetését (106.). Mivel ilyen menetekkel a mestereknél általában,

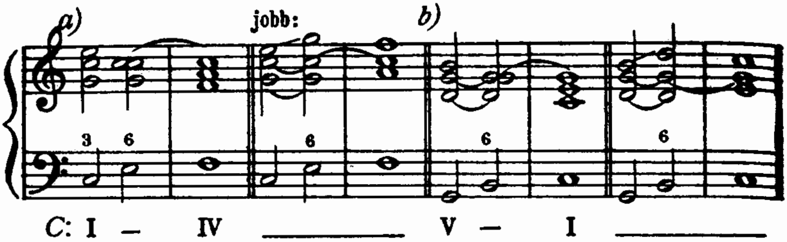
106.



Bach koráljainak pedig majdnem mindegyikében találkozunk (106b), arra következtethetünk, hogy dallami szempontból a közös hang kettőzésénél sokszor nagyobb értékű a kétoldalú hang kettőzése.

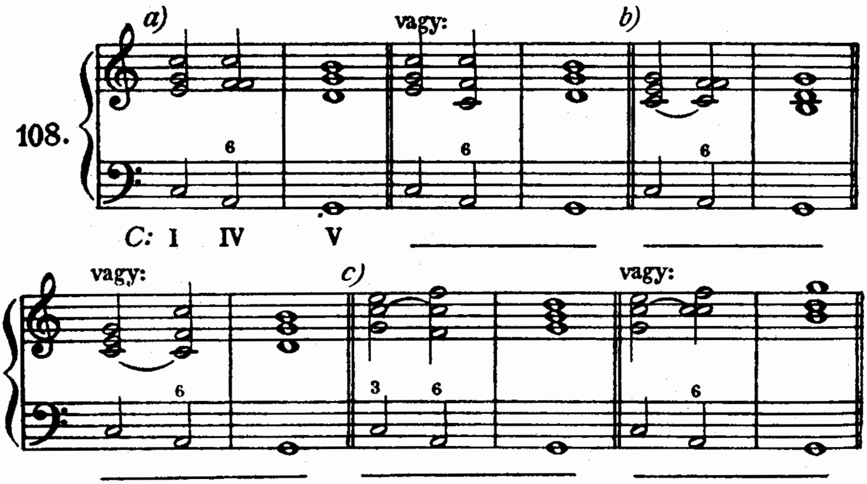
2. Ha az I. vagy V. fokú hármas *tercállásban* van, s ugyanazon fok szextakkordja követi, mely után a basszus felfelé irányuló szekundlépéssel alaphármasra visz (I—IV-re, V—I-re), az alapkettőzésnél jobb, ha a tercet a kvintre ugratjuk fel (l. 100.),

ami által kvintkettőzést és **dallamosabb szopránt nyerünk (107.)**.

107.
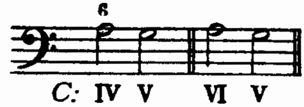

Az alaphang (közös hang) kettőzésének helyébe lépő kétoldalú hang kettőzése azért ad a szopránnak szebb menetet, mert pl. a 107b-nél a szopránban levő *h* az I. fokkal kapcsolatban *c*-re törekszik, e törekvését azonban csak akkor képes érvényesíteni, ha a szextakkordnál nem a *g*-re, hanem a *d*-re lép.

3. A IV. fokú hármas szextfordításának és az V. fokú alaphármasnak egymásutánjában sokszor szebb a IV. fok kvintjét kettőzni, mert ezáltal kétoldalú hang kettőzését nyerjük (l. 101. és 108.). Ez a kettőzés különösen akkor szép, ha a kvintet ok-

108.


távtávolságban, szóval a szoprán- és tenorban kettőzhetjük (108a, b). Lásd még 99. második ütemét.
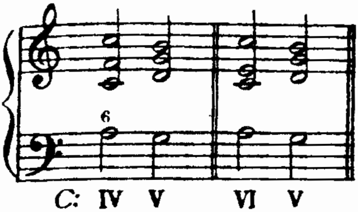
A basszus lépése ebben az összefüggésben teljesen megegyezik azzal a lépéssel, melyet a VI. fokról az V. fokra való haladásában tesz (109.). A IV. fok kvintkettőzése e hasonlatosságot még világosabban juttatja kifejezésre, amennyiben

109.

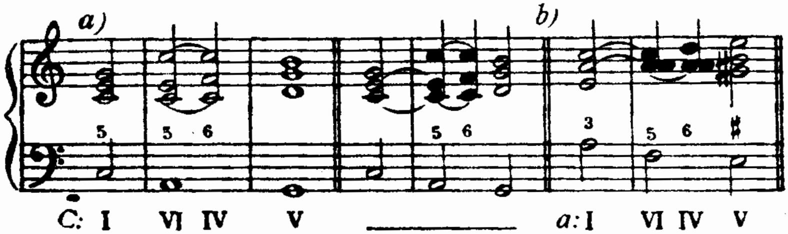

így az a hang szerepel kétszer, mely a VI. fokban annak az V-kel

való kapcsolatában is kettőzve jelenik meg (110.). A gyakorlatban e két akkordnak közvetlenül való egymásutánja is gyakran előfordul olyképen, hogy a VI. fok megelőzi a IV. fordítását, amit a közös basszus fölé írt 5 6 számmal jelzünk. Az 5 6 számjelzés tehát azt jelenti, hogy az első félidőben alaphármassal, a másodikban első fordítással van dolgunk, és éppen a VI. fok *kvintje* az, mely felfelé lépve „6" akkordot hoz létre (l. 101.). A hatodik foknál ilyenkor megkettőzzük a tercet és e hangokat a IV. fokú akkordba kvintkettőzésként átkötjük (111.).

110.

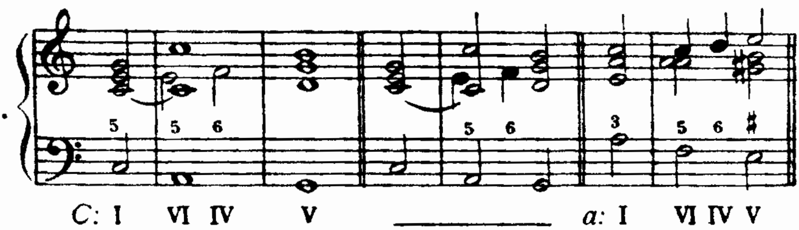


111.



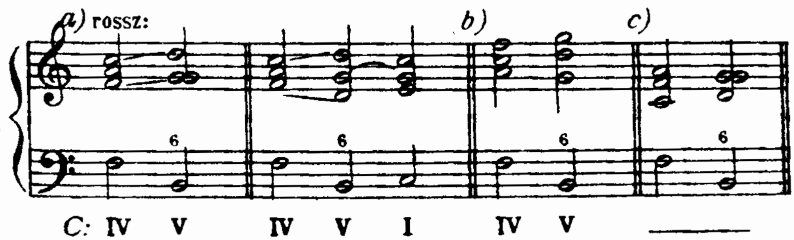
Vagy egyszerűbb írásmóddal:

112.
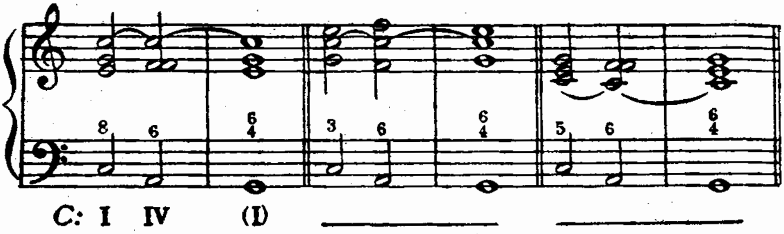


Ha azonban a IV. fokú alaphármas kvintállásban előzi meg az V. fok szextmegfordítását, ennél feltétlenül meg kell kettőzni a kvintet, mert ellenkező esetben kvintpárhuzamok keletkeznének (113.). A IV. fok más állása mellett teljesen szabályszerű a

113.
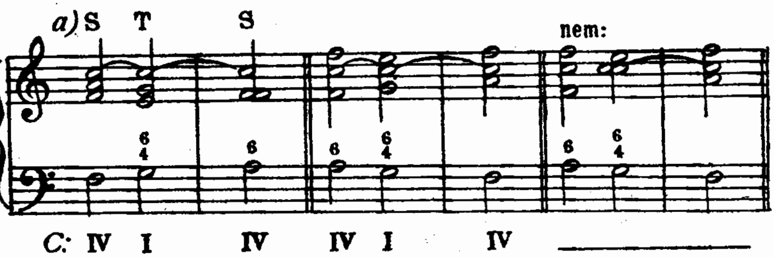


kapcsolás és kettőzés (113b, c). Abban a nagyon gyakori eset-

ben, midőn a IV. fokú szextakkord után $^{6}_{4}$ akkord következik, legcélszerűbb mindíg a IV. fok alaphangját szabályszerűen megkettőzni. (114).
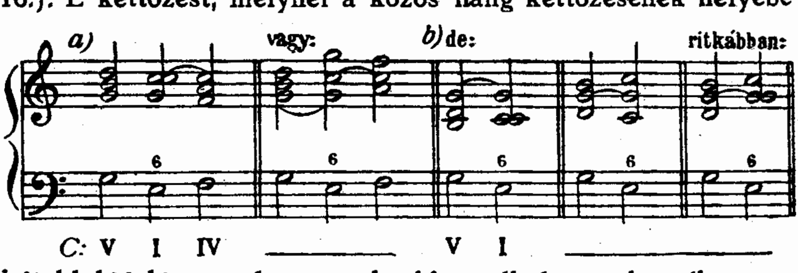
114. 

4. Van a kvartszextakkordnak egy más előfordulási formája is, mely *súlytalan* ütemrészen lép föl és a IV. fokú akkord két alakja között létesít dallamos, fokozatos átmenetet (115.). Ez az

115. 

ú. n. *átmenő kvartszextakkord*, melynek *funkciója* a kadenciális kvartszextakkordtól eltérően tonikai. Ennél elvileg megkettőzhetnők ugyan a *c*-t mint alaphangot, de a dallamosság szempontjából célszerűbb a *g*-t mint kétoldalú hangot megkettőzni, mert ezáltal a basszus haladásával szemben a felső szólamok egyikében lépésszerűen haladó ellenmozgást nyerünk (v. ö. 115a és b);

5. Megkettőzhetjük az I. fokú szextakkord kvintjét, ha az egy kvintállásban lévő V. fokú alaphármas után következik (116.). E kettőzést, melynél a közös hang kettőzésének helyébe
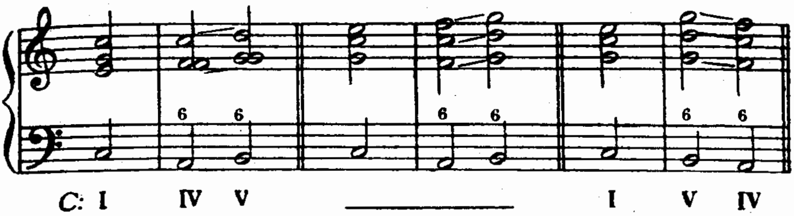
116. 

a kétoldalúé lép, rendesen csak akkor alkalmazzuk, mikor ezáltal dallamosabb szopránszólamot nyerünk (pl. 116a).

6. Nem ritka az az eset, mikor két főhármas (legtöbbnyire IV. és V.) megfordításban követi egymást. Ilyenkor nem kettőz-
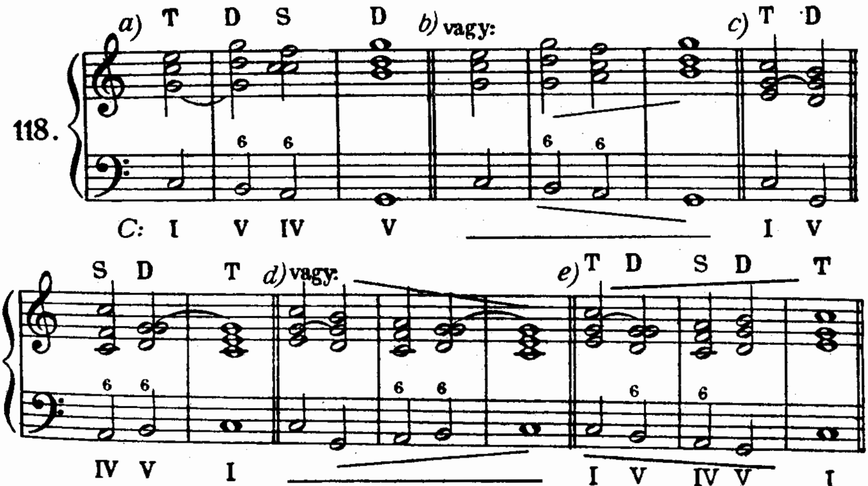
hetjük meg mindkét hármashangzat alaphangját (117.), azért a jelentkező rossz párhuzamok elkerülése céljából a IV. fok

117.



kvintjét kettőzzük, az V. fokot pedig szabályszerű alapkettőzéssel szerkesztjük (118a, c). A szerkesztésre nézve közömbös, hogy a IV. vagy V. fok áll-e előbb. De ugyanezen kötéseknél a IV. fok kvintkettőzésének helyébe *a terckettőzés* is léphet, mert ezáltal *mindkét akkord*nál nyerünk *kétoldalú hang*ot, míg előbb a kettőzött hangok közül az egyiknek kvartot kell ugrania (118b, d).

118.



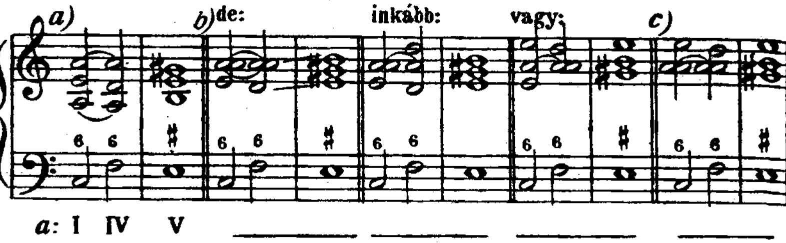
A terckettőzés következtében a felső szólamok valamelyikében a basszus dallamával ellenkező menet mutatkozik, mely az V—IV. fokoknak önmagában véve nem természetes egymásutánjának *(D—S!)* bizonyos átmeneti jelleget kölcsönöz.

A negyedik foknak ilyen úton létesített átmeneti jellege és ebből folyó kisebb súlya és jelentősége hozza magával azt, hogy a *D—S* kötés természetellenes volta nem tűnik annyira szembe, mert a IV. fokú szextakkordot ilyenkor nem annyira *S* hangzatnak, mint inkább a *D* akkord két alakját összekapcsoló dallamos láncnak érezzük.

7. Ritkábban előfordul az is (l. 101b), hogy az I. és IV., vagy
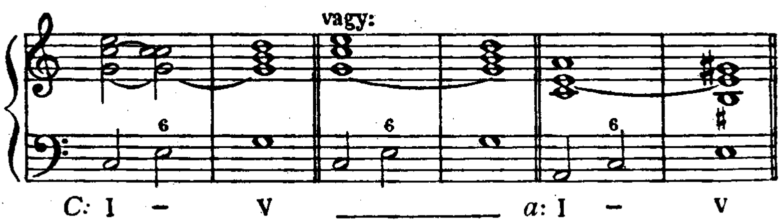
I. és V. fokú hangzatok követik egymást szextfordításban; ilyenkor az egyiknél rendesen alap-, a másiknál pedig kvintkettőzést alkalmazunk (120.).

120.
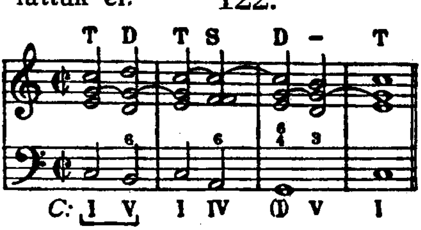


Az irodalomban nagyon gyakori az olyan hangzatkötés, melynél az I. és V. fokú alaphármas közé *hangsúlytalan* részen az I. fokú szextakkord lép. Minthogy a szextakkord csak futólag érintetik (— a terc érintése csak pillanatnyilag szakítja meg a basszusnak a kvintre való haladását —), a szerkesztés rendesen olyan, hogy az I. fokú akkord az alapállásban jelentkező alakját a felső szólamokban a fordítás alatt is változatlanul (alapkettőzés nélkül) megtartja (121.).

121.

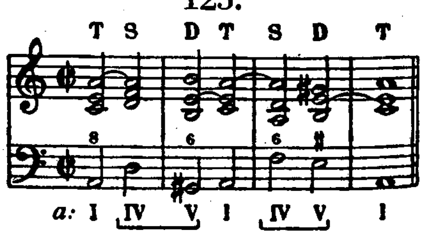


Az eddig felsorolt kivételes szerkesztés bemutatására következzék néhány példa. A kivételes meneteket |___| jelzéssel láttuk el.
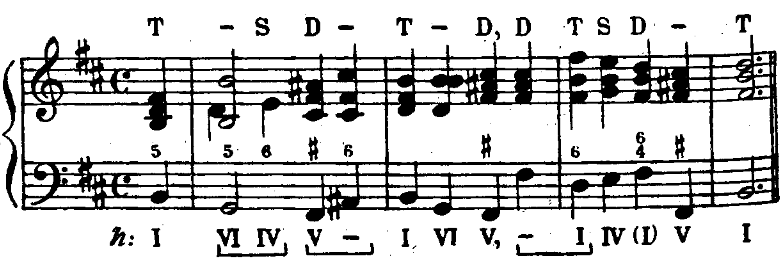
122.
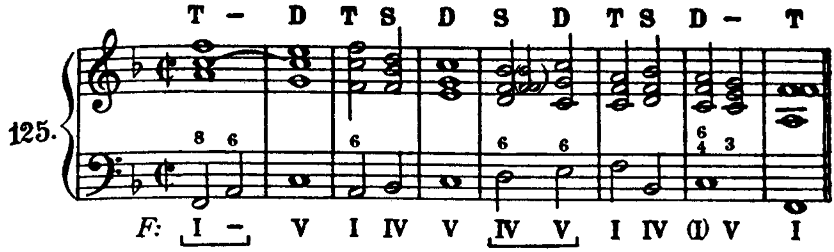


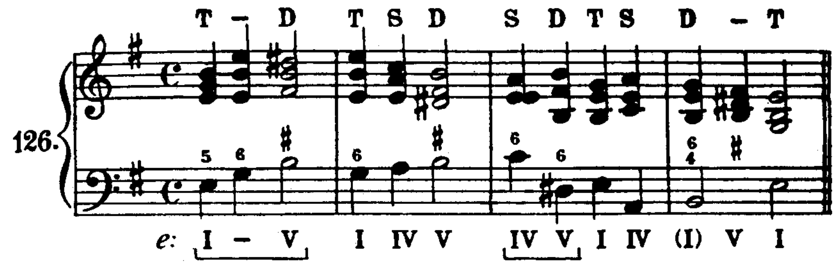
123.



124.





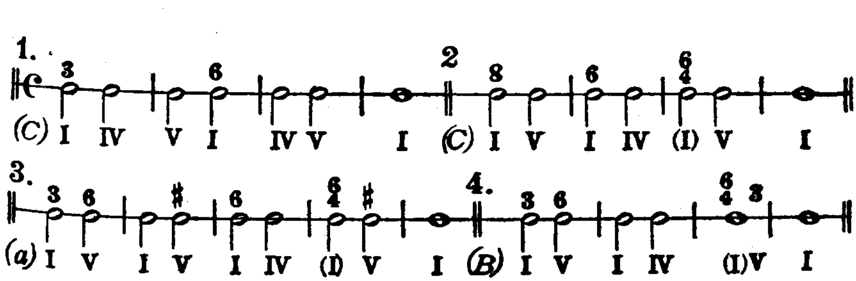


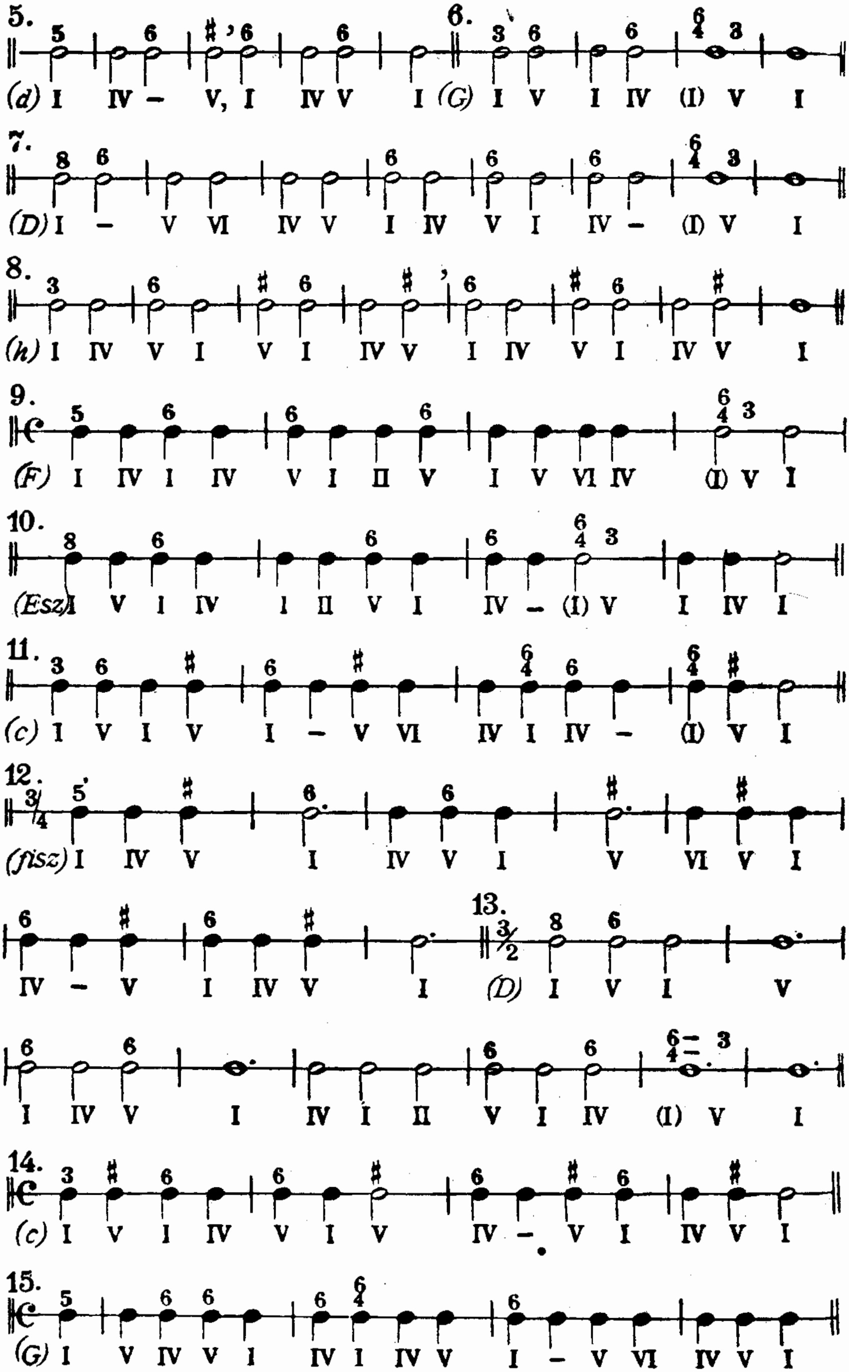
Transzponáljuk e példákat más hangnemekbe is.
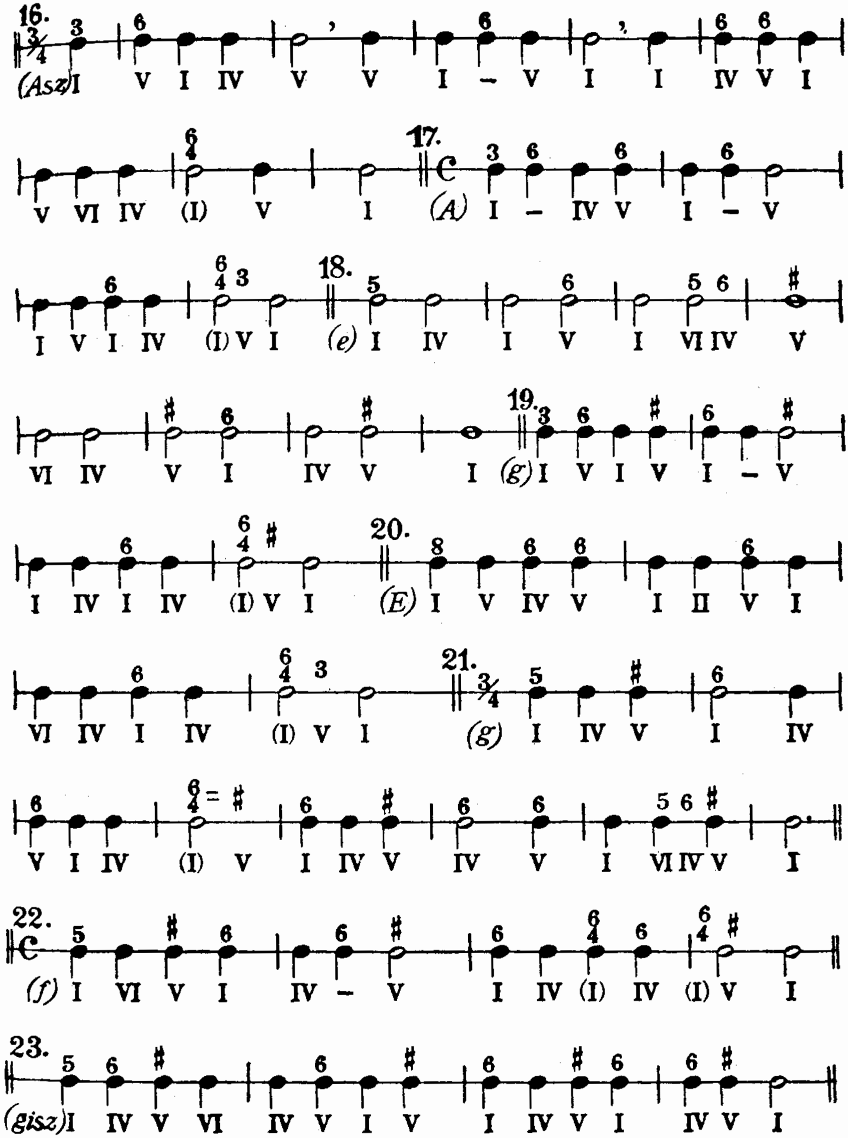
Mindeme példákból és fejtegetésekből vezérelvül azt a fontos tanulságot vonhatjuk le, hogy a főhármashangzatok szextfordításánál *elsősorban* ugyan az *alapkettőzésre gondolunk,* de *kvint- sőt terckettőzést is alkalmazhatunk,* ha ezáltal egyszerűbb dallammeneteket nyerünk. *Az alapkettőzést különösen akkor helyettesíthetjük kvint-, illetve terckettőzéssel,* ha az alapkettőzéssel dallami szempontból a 3. csoportba, az egyéb kettőzéssel azonban a második csoportba tartozó hangokat, azaz *kettősirányú hangokat* nyerünk.

Ezt az egész kérdést azért tartottam szükségesnek kissé bővebben fejtegetni és sok példával bemutatni, hogy az elemzésnél a tanulót a mesterek által alkalmazott különböző kettőzések meg ne zavarják, és hogy a szokásostól eltérő szerkesztésre mindig magyarázatot találjon.

IV. LECKE.
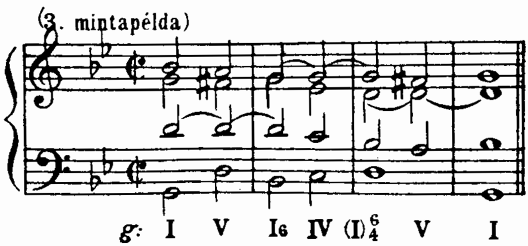



5.
(d) I IV – V, I IV V I
6.
(G) I V I IV (I) V I
7.
(D) I – V VI IV V I IV V I IV – (I) V I
8.
(h) I IV V I V I IV V I IV V I IV V I
9.
(F) I IV I IV V I II V I V VI IV (I) V I
10.
(Esz) I V I IV I II V I IV – (I) V I IV I
11.
(c) I V I V I – V VI IV I IV – (I) V I
12.
(fisz) I IV V I IV V I V VI V I
IV – V I IV V I
13.
(D) I V I V
I IV V I IV I II V I IV (I) V I
14.
(c) I V I IV V I V IV – V I IV V I
15.
(G) I V IV V I IV I IV V I – V VI IV V I

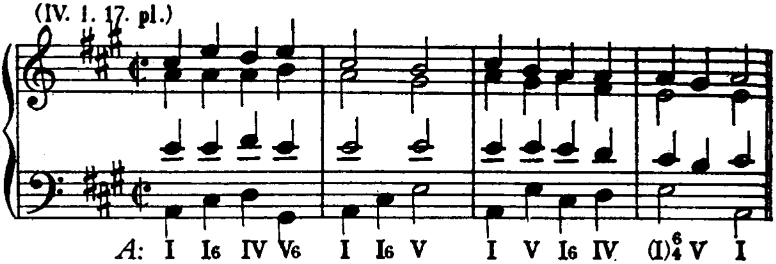


Gyakorlat. Játsszuk zongorán a mintapéldákat minden hangnembe transzponálva.

Példák a gyakorlatok 5. pontjához: **127.**



128.



Az eddigi gyakorlatok és leckék lelkiismeretes átdolgozása után a tanuló szerzett annyi szólamvezetési ügyességet és áttekintést, hogy most már a zárlat szép és tetszetős kialakítására is figyelmet fordíthat.

Az általában előforduló authentikus zárlat *(D—T)* kétféle lehet, ú. m.: *tökéletes* és *tökéletlen.* A tökéletes authentikus zárlatnak harmóniai, dallami és metrikai követelményei vannak, éspedig:

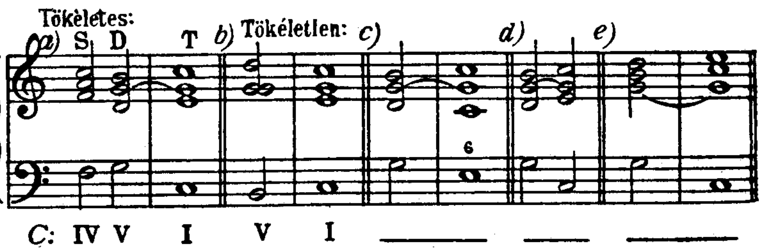
1. mind az V., mind az I. fokú akkord alaphelyzetben legyen;

2. a záró I. foknak súlyos (ú. n. „jó"), következőleg a megelőző V. foknak súlytalan (ú. n. „rossz") ütemrészre kell esnie;

3. a szoprán a tonika hangjával, más szóval oktávállásban fejeződjék be.

Minden más esetben tökéletlen záradékkal van dolgunk. (129.)

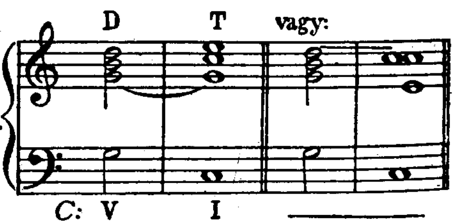
129.



A *b)* és *c)* az első, a *d)* a második és az *e)* a harmadik követelmény ellen vét.

A tökéletes befejezésre való törekvés néha egy kis szólamvezetési szabadság igénybevételére indíthat. Igy, ha a zárlati V. fok kvintállásban van, a szoprán a tökéletes befejezés kedvéért lefelé is haladhat a tonikára (130.). Minthogy a terc (alt) is a tonikára törekszik, a tenor nem marad fekve, hanem lefelé lép, hogy az I. fok terce ki ne maradjon.

130.



A zárlatok eme különbözőségének a zenei mondatszerkesztésben jut nagyobb szerep. Egy záradékkal ellátott zenei gondolat: *zenei mondat.* Két mondat, mely tartalmilag és zárlat szempontjából egymást kiegészíti mint elő- és utómondat, vagy mint kérdés és felelet, *periódust, körmondatot* alkot. A periódusban az előmondat rendszerint fél, az utómondat egész zárlattal fejeződik be. A félzárlatot tökéletlen egész zárlat is helyettesítheti, de akkor a feleletben tökéletes zárlat szokott lenni.

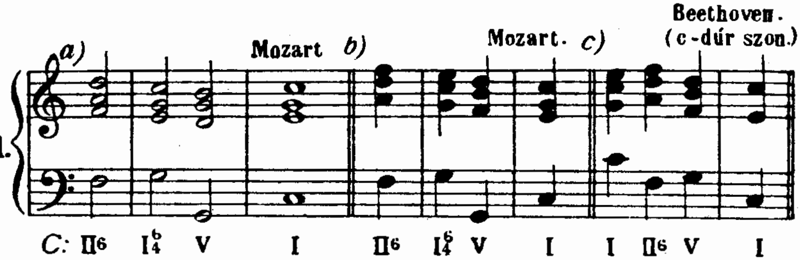
Keressük ki a IV. leckében, hol vannak mondatok, hol periódusok és milyenek a zárlatok?

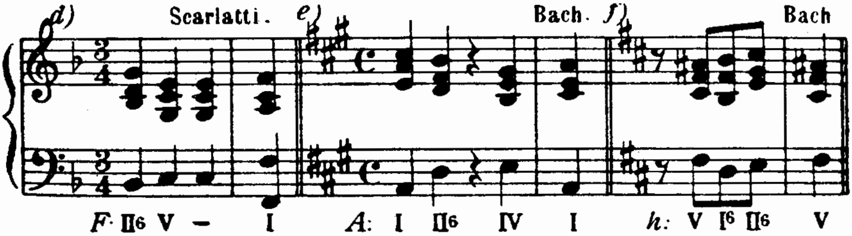
8. FEJEZET.

Hangzatkötések a fő- és mellékhármashangzatok fordításaival.
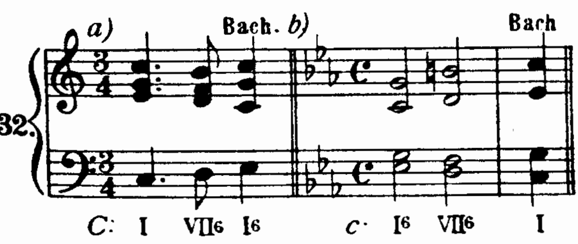
A mellékhármashangzatok megfordítását mutatják be a mesterek műveiből vett alábbi részletek:

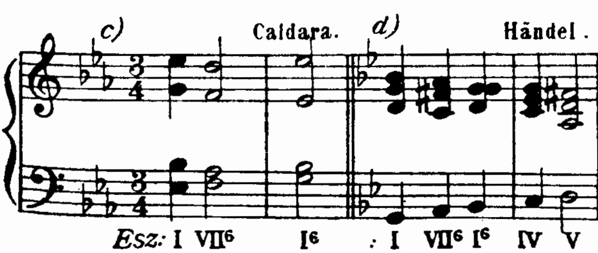
131.





132.



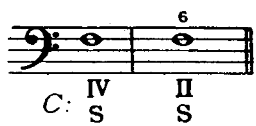


E példák elemzéséből arra az általánosításra juthatunk, hogy a mellékhármasok megfordításaiból általában csak a II. és VII. fok szextfordítása használatos. Ami a kettőzést illeti, sem a II., sem a VII. foknál nem találjuk az alaphangot kettőzve, hanem mindig a tercet, azt a hangot, mely a basszusban is me van.
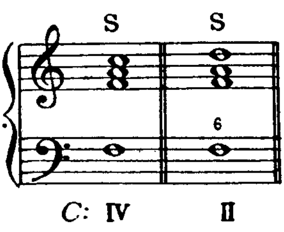
Vonjuk le ebből a szabályt: *A mellékhármashangzatok első fordításánál az akkord* **tercét** *(a basszus hangját) kettőzzük.*

Hogy ennek az okát megérthessük, a mellékhármasok hangnembeli szerepét kell szemügyre vennünk. Már fentebb láttuk, hogy a mellékhármasok tonális vonatkozásaikban a három főhármas helyettesei; így a II. foknak *S*, a VII. foknak *D* funkciója van.

A II. fok szubdomináns jellege akkor jut legvilágosabban kifejezésre, ha szextfordításban van, mert ekkor az a hang (a terc) kerül a basszusba, mely összeesik a *S* alaphangjával, s amelyet ezért a *S*-nál a legalsó szólamban is kívánunk hallani. (*C*-dúrban a II. fok terce: *f* = IV. fokú alaphang. 133.)
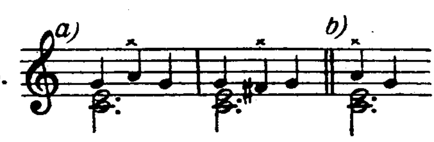
133.


De ha a II. fok *S* funkciójú, e jelleget akkor fogjuk leghatározottabban kidomborítani, ha az akkordnak azt a hangját erősítjük meg, mely mint a *S* hordozója, mint *„funkció-alaphang"* szerepel. Ez a hang a fordításban a basszusba kerül, s azért ezt kettőzzük; mert miként a IV. fokú hármas alaphelyzetének négyszólamú szerkesztésében két alaphangot, két *f*-t (*C*-dúrban) használunk, úgy használunk két *f*-t annak helyettesénél is (134.). A II. fokú szextakkord ebben az alakjában nem lesz egyéb, mint egy olymódon módosított IV. fokú akkord, melynél a IV. fok kvintjének helyét annak felső váltóhangja foglalja el.

134.
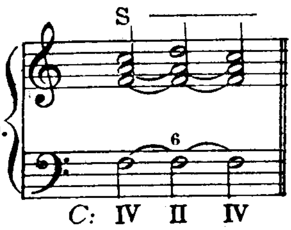

*Váltóhang*on értjük egy akkordhangnak felső vagy alsó szomszédos hangját, amennyiben az az akkordhangból kiindul és oda visszatér (135a), vagy a kiindulás el is eshetik, és csak a visszatérés (feloldás) marad meg (135b).

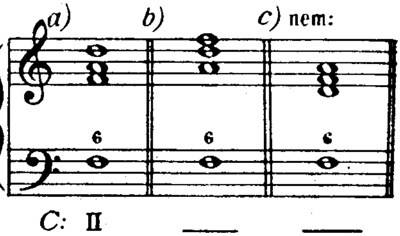
A mellékelt példa kereszttel megjelölt hangjai: váltóhangok.

135.


Ha most a IV. fokú hármast felírjuk olyképen, hogy a kvint érintse a felső váltóhangot (136), akkor ebben a pillanatban oly hangzatot nyerünk, mely megegyezik a II. fokú szextakkorddal. S ez az az alak, melyben a második fokú szextakkordot meg

kell szerkesztenünk, hogy annak *S* jellege hűen visszatükröződjék, mert itt mindíg világosan kifejezésre jut az, hogy csak **egy** elváltoztatott, módosított *S* akkorddal van dolgunk. Az a körülmény, hogy a II. fok *S* funkciója a basszus uralkodó szerepe következtében a szextfordításban a legkifejezettebb, oka annak, hogy a *II. fokú hármast általában csak megfordításban használjuk* (lásd 131.).

136.
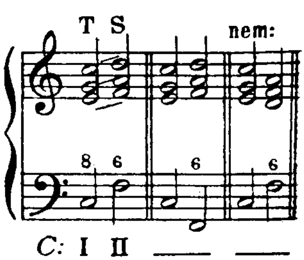

137.


A II. fokú szextakkordot akkor halljuk a legkönnyebben váltóhanggal ellátott IV. fokú hármasnak, ha ez a váltóhangként szereplő hang a legfelső szólamba kerül (136.). Arra kell tehát törekednünk, hogy a terc a basszus- és tenorban legyen megkettőzve, az alaphang pedig a szopránnak jusson (137a). Ha ez valamilyen oknál fogva akadályba ütközik, elfogadható a terc a szoprán- és alaphang az altban (137b és 131b, c), de viszont sohasem hangzik jól, ha az alaphang a tenorba kerül (137c).
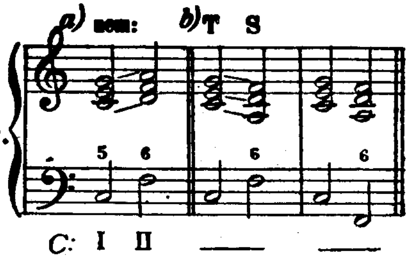
A rossz hangzás oka az, hogy e hang a három szólam közül a legalsóba (tenorba) kerülve tényleges alaphang-jelentőséget nyer s ezáltal elveszti váltóhangkarakterét, az akkord helyettesi minősége tehát bizonytalanná válik.

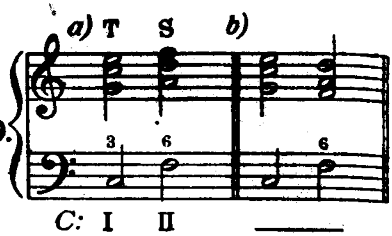
Gyakorlat. Irjuk fel *a)* és *b)* helyzetben az összes használatos hangnemek II. fokú szextakkordját.

A jól hangzó helyzetek elérése céljából a következőkre kell ügyelnünk: ha az I. fok oktávállásból megy a II. fok szextmegfordítására, mind a három felső szólamot felfelé vezetjük, tekintet nélkül arra, hogy a basszus felfelé vagy lefelé ugrik-e (138.).

138.


Az I. fok kvintállásánál okvetlenül lefelé kell mennünk a felső szólamokkal, hogy a szoprán és tenor között jelentkező kvintpárhuzamot elkerüljük (139.).
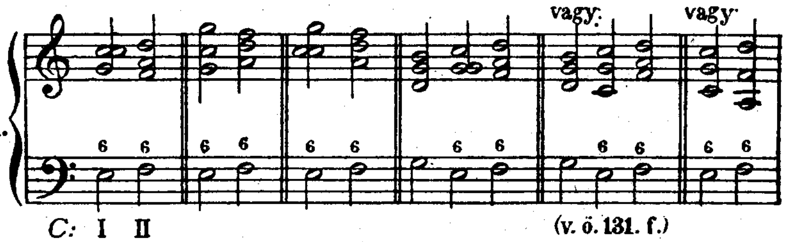
139.


140.
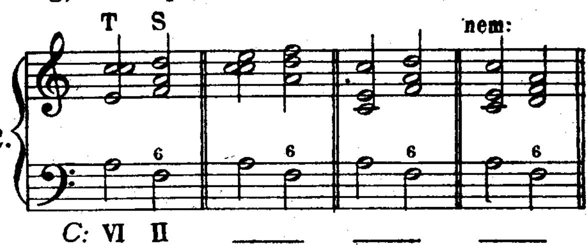

Az I. fok tercállása esetén a felső szólamok akár lefelé, akár felfelé mozoghatnak; de ha egyéb szempont nincs, válasszuk inkább a lefelé menetelt, hogy a váltóhang a szopránba kerüljön (140.).

Összefoglalva: Ha az I. fok után következik a II. fok szextfordítása, a felső szólamokat *az I. fok oktávállása esetén felfelé, terc és kvint állása esetén lefelé vezetjük.*

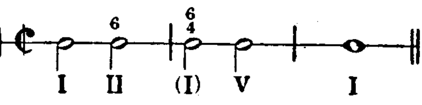
Az I. és II. fok egyéb kapcsolatai:

141.

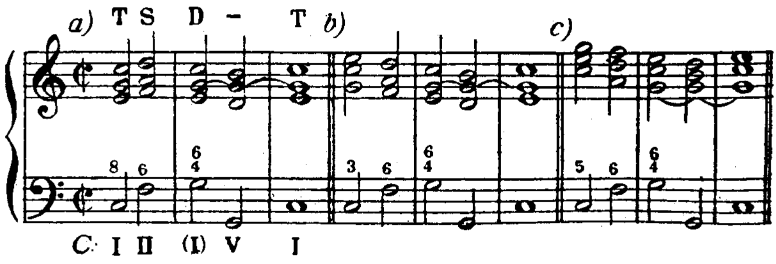

Amikor a kettőzött terccel jelentkező VI. fok után következik a II. fok fordítása, szintén arra törekszünk, hogy a II. fok alaphangja a szopránba kerüljön (142.).

142.

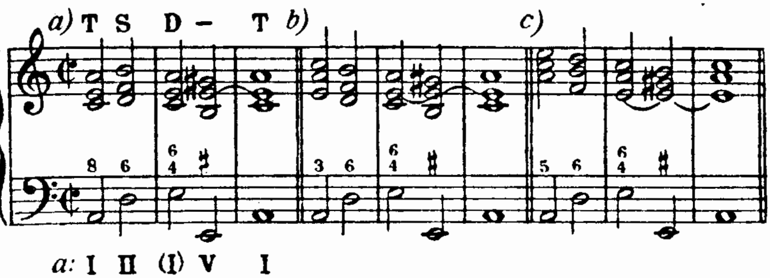

Dolgozzuk ki minden hangnemben e mintapéldát:



Ennek két megoldása:
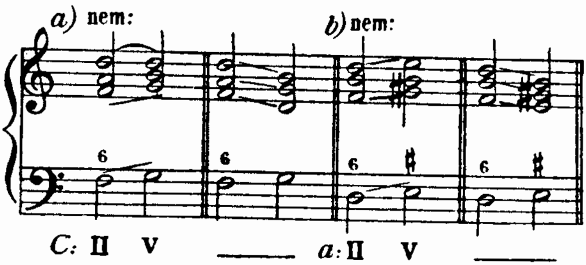
143.


144.



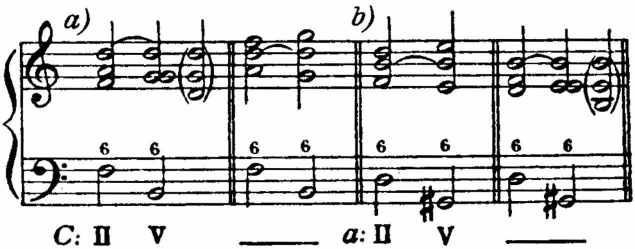
A második fokú hármas 6 fordításáról az V. fok *alaphelyzetű* hármashangzatára haladva (mind dúrban, mind mollban nem szabad ugyanabban a szólamban megtartani a közös hangot (l. 131d), hanem az oktávpárhuzamok elkerülése céljából a felső szólamokkal lefelé haladunk (145.).

145.



Amennyiben az V. fok maga is első fordításban szerepel, a közös hang ugyanabban a szólamban *megtartandó* (146.).

146.

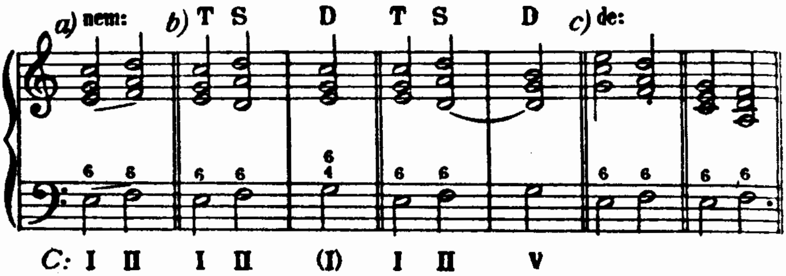


Dallami szempontból vizsgálva a II. fokú szextakkord szerkesztését, az eddigi példák alapján azt találjuk, hogy az esetek legnagyobb részében (így a II^6—I^6_4 kapcsolatnál) a basszus kettőzésével azt a hangot kapjuk kétszer, mely mint kettősirányú hang szerepel, s így e kettőzéssel könnyen érthető szólammeneteket nyerünk.

Kivételes kettőzés a II. fokú szextakkordnál is előfordulhat,

éspedig akkor, ha valamilyen oknál fogva az előtte álló I. foknak nem alaphangja, hanem terce van megkettőzve. Párhuzamos oktávmenet (147a) kikerülése céljából ilyenkor a második foknak nem tercét, hanem alaphangját kettőzzük (147b). E kettő-

147.
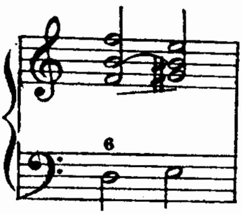


zés dallami szempontból úgy igazolható, hogy általa kétoldalú hangot nyerünk, ha $^6_4$ akkord, közös hangot, ha V. fokú hármas következik utána (147b).

E kivételes kettőzés csak akkor szükséges, ha az elsőfokú terc kettőzése a *tenorban* történt, mert a szoprán- és altban jelentkező kettőzés esetében a szólamok minden nehézség nélkül vezethetők a rendes kettőzési szabályok szerint (147c).

A kvint kettőzése alig fordul elő és csak dúrban lehetséges. Mollban szóba se jöhet a kvint kettőzése, annak lefelé irányuló vezérhang-jellege miatt (148.).

148.
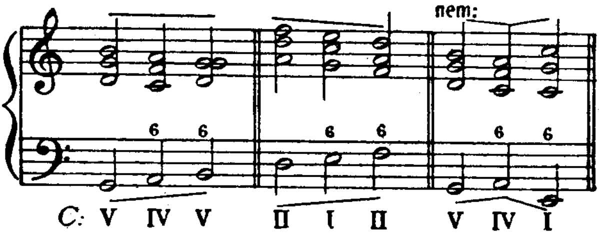


Jegyzet. Tekintettel arra, hogy a terc a hangzat legérzékenyebb hangja, felmerülhet a kérdés, vajjon jó-e akkor a II. fok tercének kettőzése? Magyarázatul rá kell mutatnunk arra, hogy amikor a II. fokú szextakkordban a basszust kettőzzük, tulajdonképen nem a tercet, hanem az alaphangot, legalább is a funkció-alaphangot kettőzzük. Ez természetesen nem érzékeny hang.

Egyéb körülmények között azonban a terc kettőzésénél valóban nagy elővigyázatosságot kell tanúsítanunk. Különösen dúrhangzatban kellemetlen a terc *indokolatlan* kettőzése; indokolttá csak a dallam menete teheti. Legjobb a terckettőzés akkor, ha az a basszus- és tenorban jelentkezik, mert akkor a tenor, mint a basszushoz legközelebb eső hang, annak oktávtávolságban való megerősítéseként tűnik fel (147b). Ha nem a tenorban, hanem más szólamban fordul elő a második terc, az csak úgy jó, ha a terc beléptetése *lépésszerűen* történik és ilyen a továbbhaladása is, amikor tehát a terckettőzéssel *kétoldalú hangot* nyerünk. Ilyenkor a szólam fokozatos tovahaladása következtében a terc csak futólag, átmenetileg érintett hangként

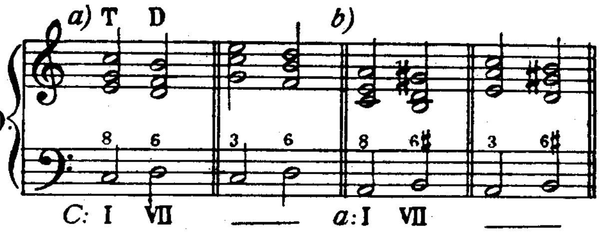
szerepel, de a szólam dallamos menete annak belépését mégis szükségessé teszi (149.).

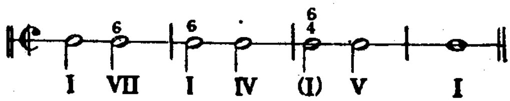
149.



A VII. fokú hármas első fordításánál rendes körülmények között a tercet (basszus hangját) kettőzzük (150.).

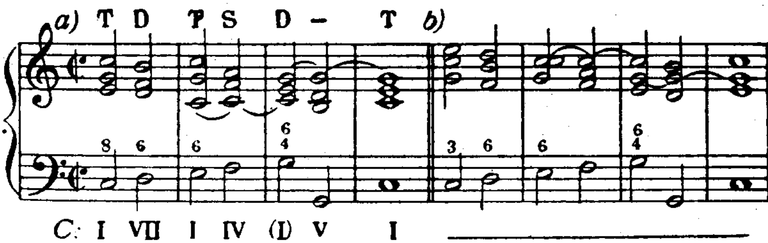
150.

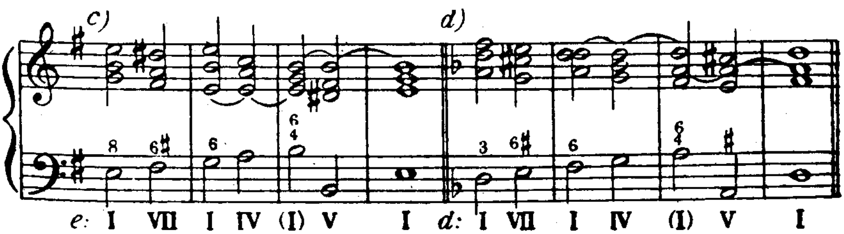


Transzponáljuk minden hangnembe a következő mintapéldát (csak 8 és 3 állásban!): 

Pl.:

151.

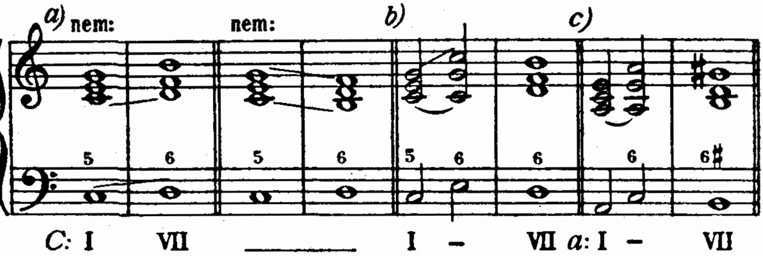




E példákat kvintállásban nem lehet megoldani (miért?). Ilyen kapcsolat megoldásánál (I^5—VII^6) csak úgy érünk célt, ha helyzetváltoztatásról gondoskodunk olymódon, hogy közbeiktatjuk az I. fok első megfordítását.

E szerkesztés alkalmazásánál a szoprán kvartugrást végez az alaphang megkettőzésének elérésére. Miután így az I. fokot oktávállásban nyertük, lehetségessé válik a VII. fokra való továbbmenetel (152.).
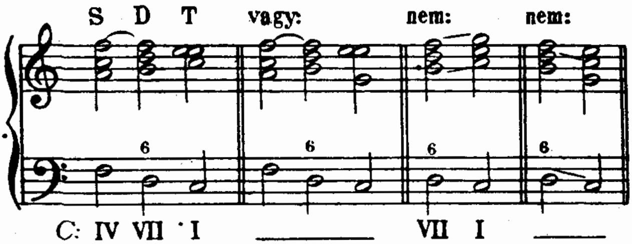
152.



A VII. fokú szextakkord terckettőzésével kétoldalú hangot nyerünk, mely mind a kettőzött hangnak, mind a többinek lépésszerű, dallamos tovahaladást biztosít.
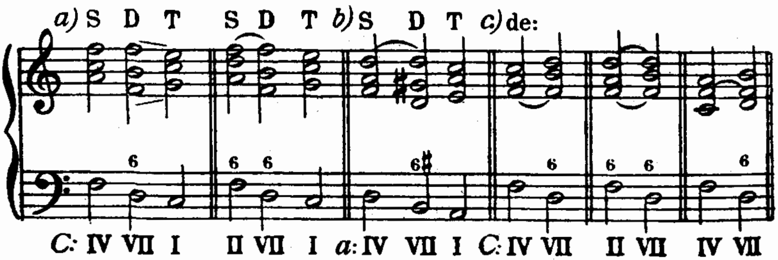
A VII. fok alaphangjának kettőzése annak vezérhang volta miatt szóba se jöhet. Ezzel szemben tágabb tere van a kvintkettőzésnek. Ugyanis, ha a VII. fokú akkord alaphangja a tenorba kerül, a rendes kettőzés mellett a következő I. fokú hármas nagyon fogyatékos volna, vagy a vezérhangnak lefelé kellene ugrania, hogy az I. fokban a kvint ki ne maradjon (153.).

153.



Előnyösebb ilyenkor a VII. fok *kvintjét* kettőzni, mert ezáltal újra kétoldalú hangot kapunk, mely hozzá még a vezérhang rendes menetét is lehetővé teszi (154.).

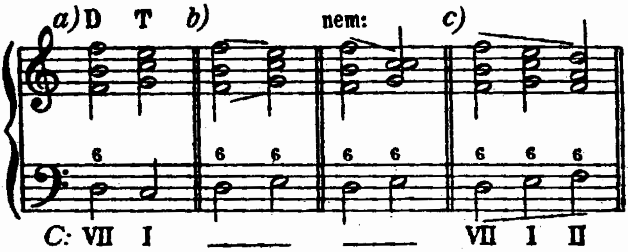
154.



A VII. fok *D* funkciója a tonikára s így elsősorban az I. fokra való átmenetet teszi kívánatossá (l. 151—54.). Az első
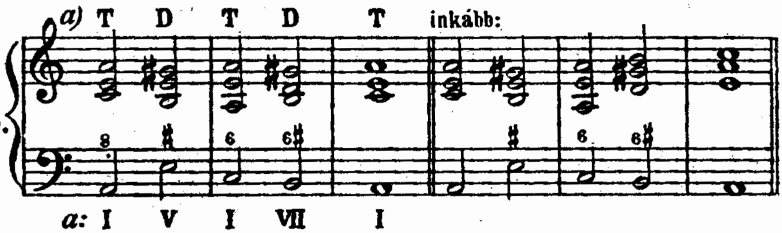
fokú akkord szerepelhet alapállásban, de első fordításban is, az esetek túlnyomó részében rendes kettőzéssel. De ha a VII. fokban a kvint van kettőzve, ez kétoldalú hang-jelleget természetesen megtartja akkor is, mikor I. fokú szextakkord következik utána. Ebben az esetben azonban a szólamvezetés folyamatossága az I. fokú szextakkordnál *terckettőzést* hoz létre (155.).

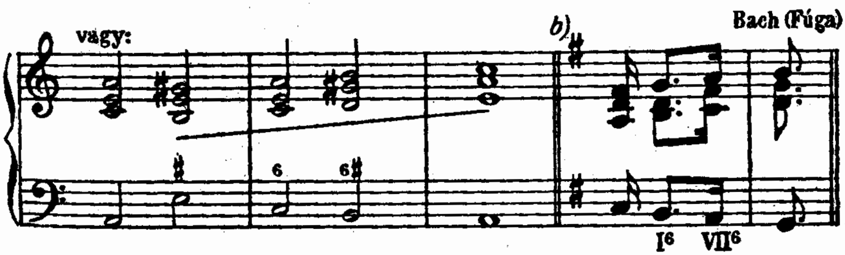
155.



Dallamos szólamok nyerése céljából néha a rendesen szerkesztett VII. fokú szextakkord *előtt* is megkettőzhetjük az I. fokú hármashangzat tercét. E kettőzést különösen akkor alkalmazhatjuk, mikor a rendes szerkesztés következtében a szopránban ugyanazon lépés a dallamosság rovására kétszer-háromszor is ismétlődnék, vagy a szoprán adva van (156.)

156.
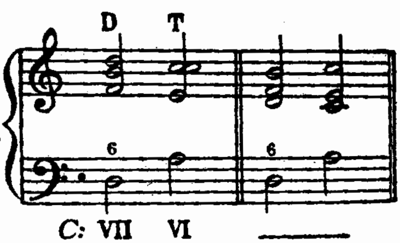




E szólamvezetést Bach műveiben mindenütt megtalálhatjuk (156b).

A VII. fokú szextakkordot a VI. fok is követheti mint *T* funkció; mivel a VII. fok az V-nek helyettese, az V—VI. fok összefűzésének mintájára ilyenkor megkettőzzük a VI. fok tercét (157.) *A VII. fokú hármashangzatot csak megfordításban használjuk.*

157.
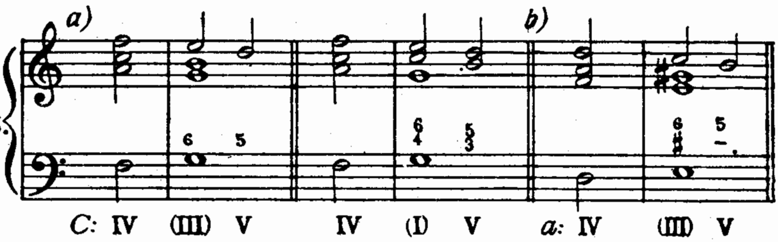


A VI. fokú hármasnak mint tonikai harmóniának megfordítása ritkábban fordul elő (még leginkább mollban). Éspedig azért, mert a VI. fok dúrban kis hármas, a kis hármas megfordítása azonban nagyon emlékeztet a II. fok szextakkordjára s ebben a minőségben könnyen *S* jelleget nyer (C VI^6 = G II^6) s így más hangnembe, jelesül a domináns hangnembe való átmenet érzetét kelti. A VI. fokú szextakkord gyakoribb használata ezért a tonalitást bágyadttá teszi.

De nem találkozunk sűrűn a III. fokú szextakkorddal sem, s ha előfordul, akkor a $^6_4$ akkord mintájára mindig az V. fokú hangzattal karöltve lép fel. Ebben az összefüggésben aztán ez a hangzat egyáltalában nem hat III. fokú akkordnak, mert az tulajdonképen a zárlati $^6_4$ akkordnak egy gyengébb formája, vagy másszóval: egy váltóhanggal feldíszített V. fokú hangzat. Legvilágosabb bizonyítéka ennek az, hogy utána, akárcsak a $^6_4$ után az V. fokú hangzatnak eredeti, azaz váltóhang nélküli alakjában is fel kell lépnie (158.).
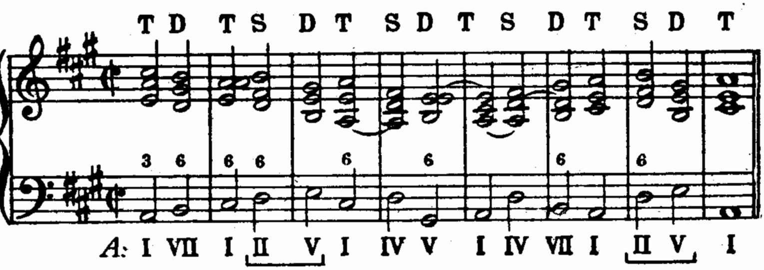
Néhány előforduló kivételről később.

158.
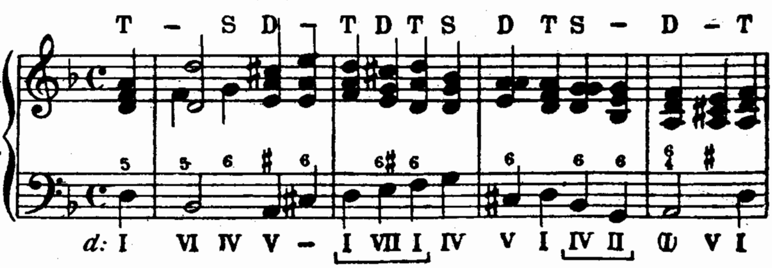


Az eddig elmondottak megvilágítására következzék néhány példa:
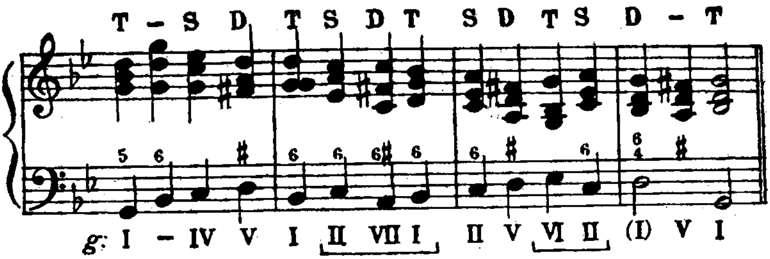
159.



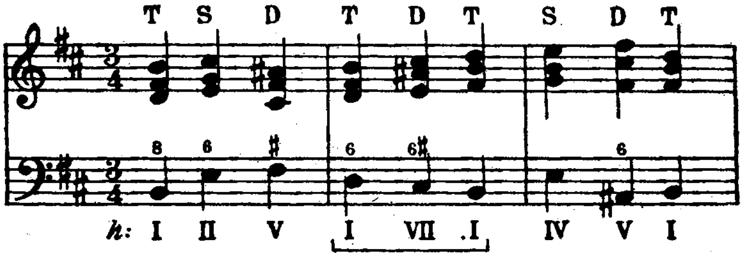
160.
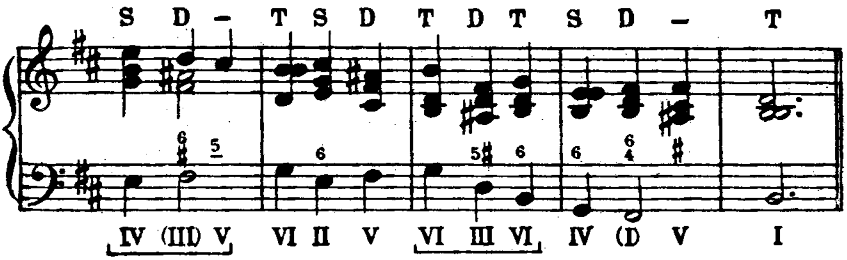


161.

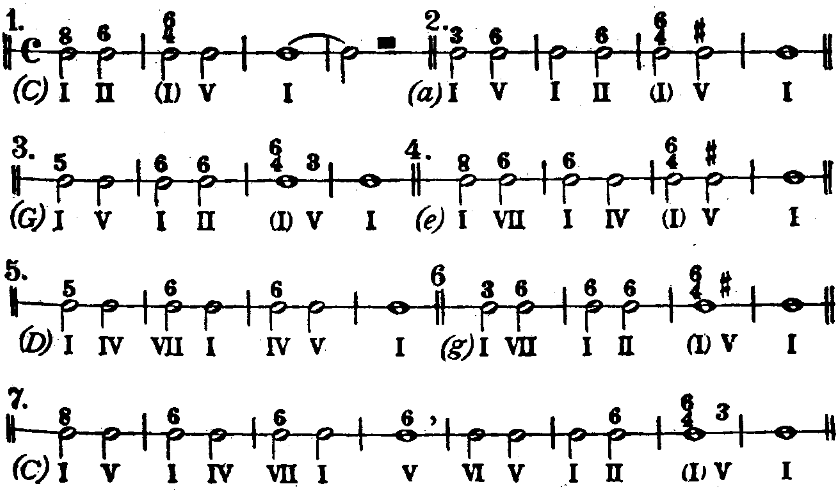


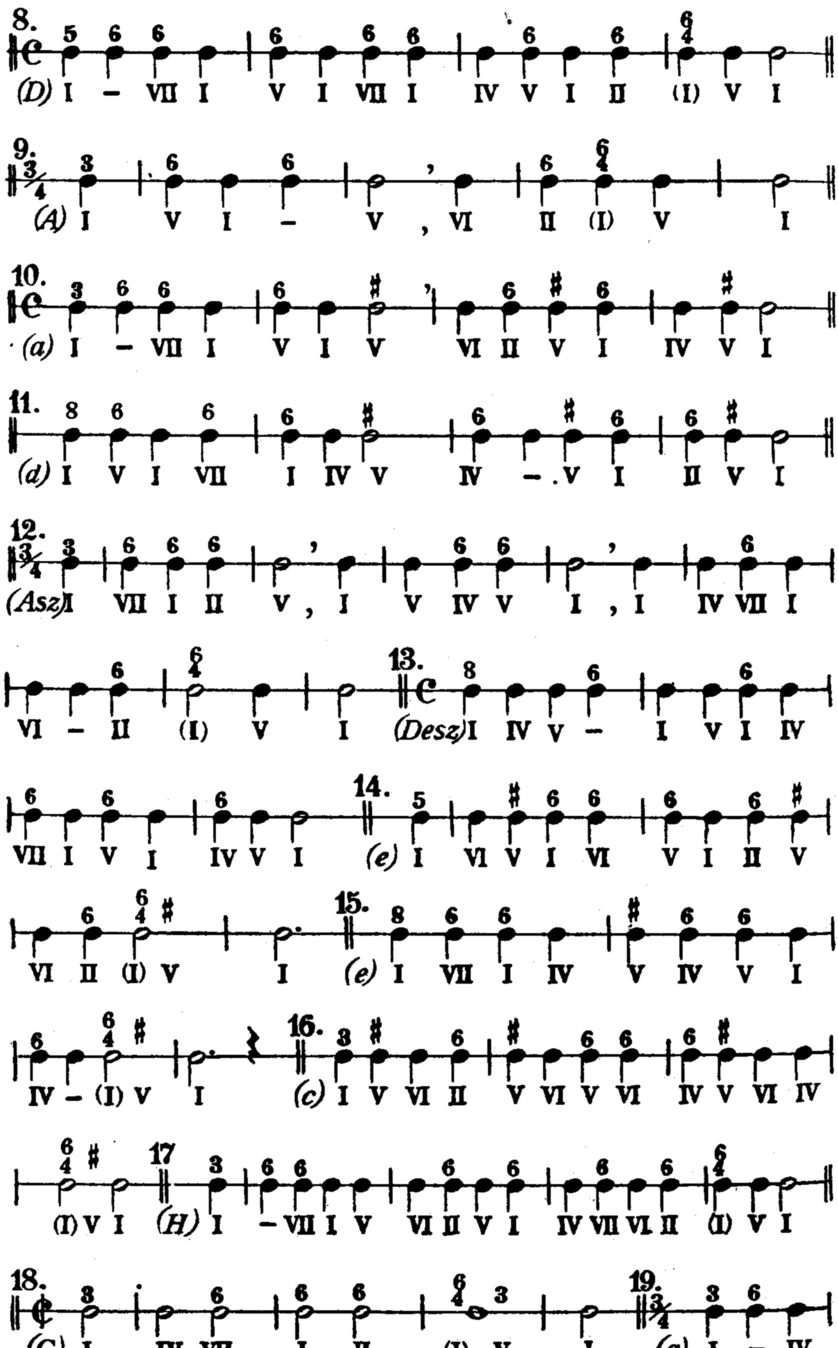
162.
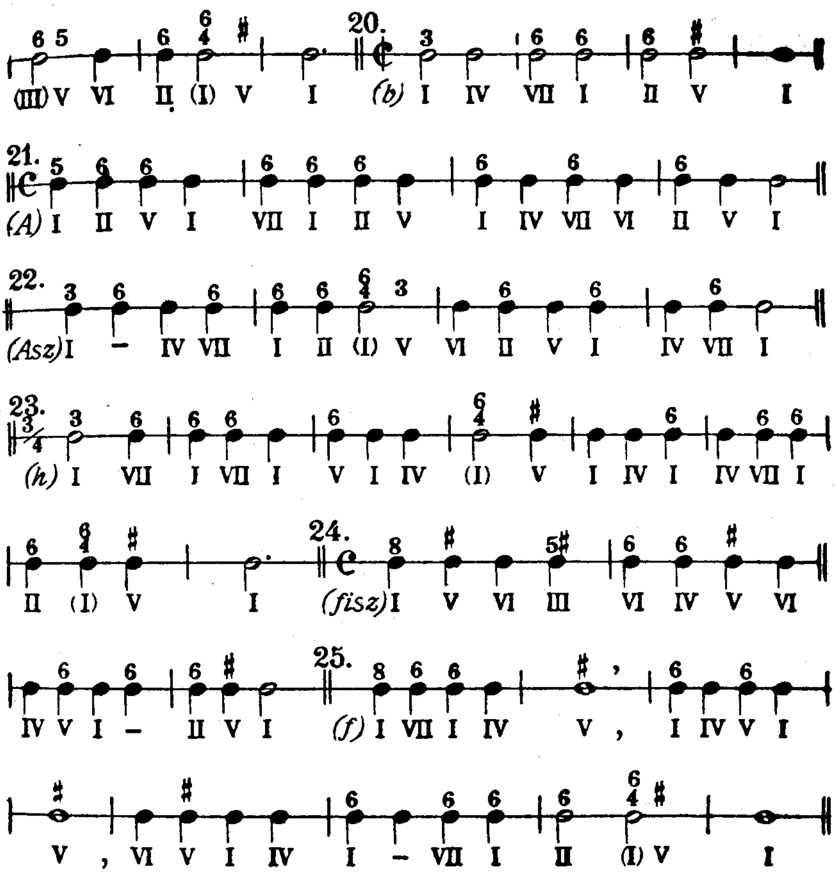




V. LECKE.




8.
(D) I – VII I V I VII I IV V I II (I) V I
9.
(A) I V I – V , VI II (I) V I
10.
(a) I – VII I V I V VI II V I IV V I
11.
(d) I V I VII I IV V IV – .V I II V I
12.
(Asz) I VII I II V , I V IV V I , I IV VII I
VI – II (I) V I
13.
(Desz) I IV V – I V I IV
VII I V I IV V I
14.
(e) I VI V I VI V I II V
VI II (I) V I
15.
(e) I VII I IV V IV V I
IV – (I) V I
16.
(c) I V VI II V VI V VI IV V VI IV
(I) V I
17
(H) I – VII I V VI II V I IV VII VI II (I) V I
18.
(G) I IV VII I II (I) V I
19.
(a) I – IV



Gyakorlat. Játsszuk le zongorán minden hangnemben e fejezetben előforduló mintapéldákat.

9. FEJEZET.

Összefoglalás. A harmóniák szabad megválogatásának szabályai. Harmonizálás.

Hogy a hármashangzatok szabad megválogatásának céljából egymásután való következésük logikus sorrendjét megismerjük, idézzük magunk elé mindazt, amit a főhármasok egymáshoz való viszonyára és az azokból kialakuló zárlatokra vonatkozólag megállapítottunk.

Az ott elmondottak értelmében a tonika az a szilárd pont, mely körül mint központ körül minden forog, melyre minden hangot és hangzatot vonatkoztatni lehet és vonatkoztatni kell,

hogy azok egymásutánja összefüggő, kerek egészet adjon. A tonalitás kétoldalú támaszai, pillérei a két domináns: a felső *(D)* és az alsó domináns *(S)*. A tonikával mutatkozó kvintrokonságuk következtében ezek adják a tonikával szemben a legegyszerűbb és legtermészetesebb ellentétet.

Az egymásutánnak *első törvénye* tehát: *T után mind D, mind S, vagyis I. fok után mind V., mind IV. fok következhetik.*

A dominánshangzatnak lényeges alkatrésze a vezérhang, mely szükségszerűen a tonikára való visszatérésre késztet.

Második törvény: D után csak T (V. fok után csak I. fok) következik (auth. zárlat, l. még 25. és 27. pl.).

A vezérhangnak a tonikába vezető szerepe adja magyarázatát annak, hogy *D* után általában nem léptetünk fel *S* hangzatot. Nincs kizárva ugyan az V—IV. kötés lehetősége (különösen ha a IV. fok első fordításban szerepel, és átmeneti jelentősége van, vagy mikor az V. fokkal végződik a zenei gondolat és a IV-kel új kezdődik), de hogy az a zenei szép követelményeinek megfeleljen, annyi elővigyázatosságot igényel, hogy a kezdő legjobban teszi, ha egyáltalán tartózkodik annak alkalmazásától. Itt is, mint általában, az legyen az elvünk, hogy először a hangzatoknak logikus és *mindenképen* törvényszerű sorrendjét sajátítsuk el s csak azután keressünk kivételes kapcsolatokat.

A *S* hangzatban nincs a vezérhanghoz hasonló hang, mely a tonikára való azonnali visszatérést elkerülhetetlenné teszi; visszatérhetünk ugyan rá, de nem okvetlenül szükséges. Azért a tonikával való kapcsolat szorosabb, s az oda való visszatérés meggyőzőbb s így hatásosabb lesz, ha először a tonikának másik ellentétét, a dominánsot érintjük s csak azután megyünk — most már szükségszerűen — a tonikára (l. 27. pl.).

Harmadik törvény: S után általában D következik (IV—V.), ritkábban T (IV—I., plagális zárlat, 31. pl.).

Ezzel ki is van merítve a főhármasok összes lehetséges kombinációja. De a jelzett elvek és képletek lehetővé teszik a mellékhármasok sorrendjének megállapítását is.

Tudjuk ugyanis, hogy a mellékhármasok a tonalitás keretén belül nem önálló akkordalakulatok, hanem mint a főhármasok módosításai, illetve helyettesei szerepelnek; s épp ebbeli minőségük, hogy csak a főhármasok értelmében foghatók fel, ad nekik a tonális összefüggésben logikus alapot. A VI. fok e szerint *T*, a II. *S*, a III. és VII. pedig *D* funkciót teljesít.

Abból, hogy *ugyanazon harmónia* természetszerűleg többször követheti egymást szoros egymásutánban, s hogy másrészt egy mellékhármasnak az azonos funkciójú főhármas utáni belép-

tetése **ugyanazon** harmónia ismétlésének **veendő, mindebből** önként folyik, hogy egy mellékhármas követheti **azt a főhármast,** melyet helyettesít, vagyis:

Bármely főhármas után következhetik egy terccel mélyebben fekvő és ugyanazt a funkciót teljesítő mellékhármas (54. c, 63, 71, stb.).

Igy jöhet I. fok után a VI., IV. után a II. és V. után a III.

Jegyzet. A VII. fokot ebben az összefüggésben nem használjuk, mert aránytalanul gyengébb képviselője a *D*-nak, semhogy mint domináns a sokkal erőteljesebb V. fok után következve hatásos legyen. Éppúgy ne alkalmazza a kezdő az iménti szabályban jelzett sorrenddel ellenkező összefűzést sem; nem ajánlható a főhármasnak az őt helyettesítő mellékhármas *után* való beléptetése (II. után IV., VI. után I. és III. után V.; kivételt l. 158 pl.).

Ezzel már lényegesen megnagyobbodott a lehetséges lépések, illetőleg kötések száma, éspedig: az I. fok léphet a VI. (ugyanazon funkció) vagy a IV. *(S)*, ill. V. (D) fokra; az V. a III. (egyező f.) vagy az I. fokra *(T)*, és a IV. a II. *(S)*, V *(D)* vagy ritkábban az I. *(T)* fokra.

A mellékhármasok azonban a sorrendben nemcsak követhetik azon főhármasokat, melyeknek funkcióját teljesítik, hanem azok *helyébe is léphetnek* (54. a, 74., 131., 158. stb.), ami által nagyon változatos kombinációkat nyerünk.

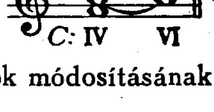
Helyettesítsük be a mellékhármasok fokszámát a fenti három alaptörvény képleteibe: 1. a) *T—D,* b) *T—S,* 2. *D—T;* 3. *S—D* és *S—T*, akkor a következő eredményekhez jutunk:

1. a) *T—D* ——— b) *T—S* ———

I —V vagy / —III vagy / —VII	VI —V vagy / —(III vagy / VII)	I —IV vagy / —II	VI —IV vagy / —II

Az I. fok után következhetik az V., III., VII., ill. IV. és II. fok, ugyancsak ezen fokok követhetik helyettesét, a VI. fokot is, vagy általánosabban kifejezve: *Mivel T után D vagy S következik, azért minden tonikai funkcióval rendelkező akkord után bármely D, ill. S funkciót teljesítő akkord következhetik.*
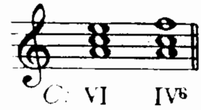
A kezdőnek a VI. fok utáni domináns harmónia számára csak az V. fok ajánlható, azért tettük a másik kettőt zárójelbe.

A VI. foknak ugyanis a IV. fokú hármassal is van két közös hangja (163.): **163.** 

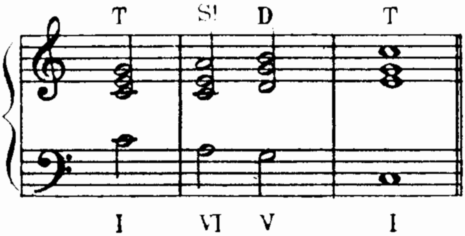
úgyhogy bizonyos körülmények között a IV. fok módosításának tekinthető és funkciója: *S.*

A VI. fok ebben a minőségben a IV. fokú szextakkord helyettesének fogható fel (164.). Ez az eset fordulhat elő akkor, ha a VI. fok után domináns harmónia következik, és a harmonikus összefüggés egy *S* hangzat belépését kívánatossá teszi, úgyhogy ebbeli várakozásunk hatása alatt fülünk a VI. fokot *S* értelemmel ruházza fel. Példa rá az authentikus zárlat következő változata (165.):

164.
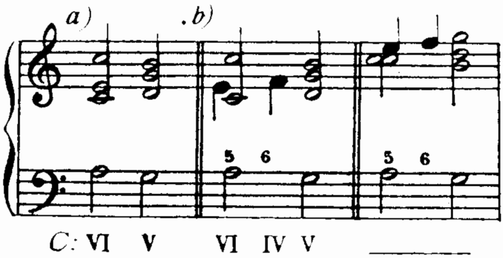


165.



Minthogy tehát a VI. fok funkciója a domináns előtt nem mindig pregnáns, legalább az utána következő *D* számára válasszunk erős képviselőt: az V. fokot. A gyakorlatban különben a VI. és V. fokok közé legtöbbször közbeléptetjük a IV. fokot olymódon, hogy a VI. fok az egyik szólam, (legtöbbnyire az alt), mozgása által a IV. fok szextakkordjává változik át (166.), mielőtt a dominánsra feloldódnék.

166.



(L. még 111.)

2. *D—T*,

V—I vagy —VI VII—I vagy —VI III—(I) vagy —VI

Bármely domináns harmónia után bármelyik tonikai funkciót teljesítő akkord következhetik.

A III. fokra vonatkozólag újra bizonyos megszorításokat kell tennünk. A III. fok is két funkció, a *D* és *T* között ingadozik, lévén mindkettővel két közös hangja (v. ö.: *c—e—g* (I) és *e—g—h* (III). Hogy konkrét esetben tényleg milyen funkciójú, arra vonatkozólag nem lehet általános érvényű szabályt felállítani. Mindenesetre a *T* funkció ritkább, mert hiányzik a III. fokban a funkció-alaphang: a tonikai *c*.*

Az V. fok után használva *legtöbbnyire* domináns az I. fok

* Hasonló okból ritkább a VI. fok S funkciója, mert ott is hiányzik a S alaphangja: *f*.

után pedig tonikai jellege lesz, mert ilyenkor túl szembetűnő az egymással való rokonság. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy a III. fokú hangzat az I. fokkal effektive disszonál (167.), 167.  azért *tonikai* értelemben véve nem kielégítő megoldás a bentrejlő disszonancia számára, ha utána I. fokra megyünk s így a tonikai harmónián megmaradunk. A tonikai értelmezést minden kétséget kizáróan csak egy *S* harmóniába való feloldással erősíthetjük meg (pl. III—IV.).

A III. fok kettős szerepe hozza magával azt, hogy még *D* funkció esetében is kielégítőbb a kapcsolat a VI. mint az I. fokkal. Oka ennek az ingadozó jellegen kívül még az is, hogy utóbbi esetben (III—I) a III. fok alaphangjából az I. fok terce lesz, s így a tercrokonság következtében nincs meg a megfelelő ellentét, mely a *harmóniaváltozást* meggyőzően érthetővé teszi. Ehhez az szükséges, hogy az alaphangból kvint legyen (kvintrokonság!), amit a III—VI. fokok összefűzésénél megvalósulva találunk.

Helyettesítsük be a mellékhármasok fokszámát a harmadik képletbe is:

3. a) *S*—*D* b) *S*—*T* (előbbinél ritkább)

IV —V vagy —VII vagy —(III)	II —V vagy —VII vagy —(III)	IV —I vagy —(VI)	II —I vagy —(VI)

Bármelyik S harmónia bármelyik domináns (ill. tonikai) harmóniát vonzhatja maga után.

A VI. és III. fokot említett ingadozó jellegük miatt az egyszerűség és könnyebbség kedvéért mellőzhetjük.

Összefoglalva az összes lépés-lehetőségeket, melyek önálló gyakorlatainkban *elsősorban* tekintetbe jöhetnek, a következő táblázatot nyerjük:
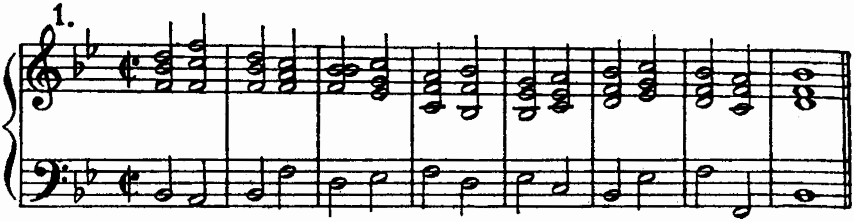
1. Az I. fokot követheti bármilyen fok,
2. a II. fokot követheti az V. vagy VII.,
3. a III. fokot követheti a VI. (ritkábban mint *T* után: IV.)
4. a IV. fokot követheti mint *D* : V. v. VII; mint *S*: II. és mint *T* : I.
5. az V. fokot követheti az I., VI. vagy III. (D),
6. a VI. fokot követheti a IV., II. vagy V. és
7. a VII. fokot követheti az I. vagy VI.

A következő két lecke szolgáljon a hangzatkötések sorrendi törvényeinek felismerésére (VI. 1.) és gyakorlati alkalmazására. (VII. 1.)
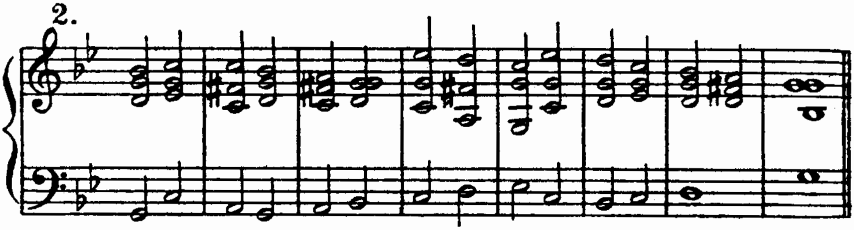
VI. LECKE.

Határozzuk meg a következő példákban a 6 és $\substack{6\\4}$ akkordokat, jelöljük meg minden hangzat fokát és funkcióját és figyeljük meg a fokok és funkciók mikénti váltakozását.
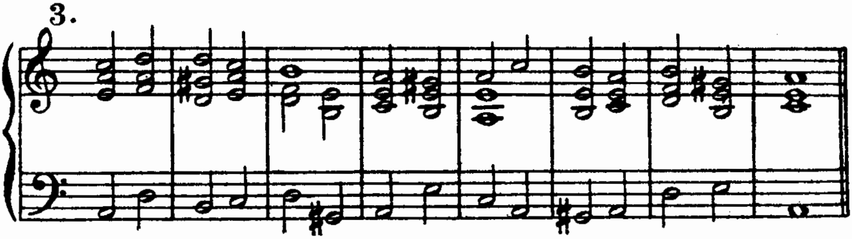
1.
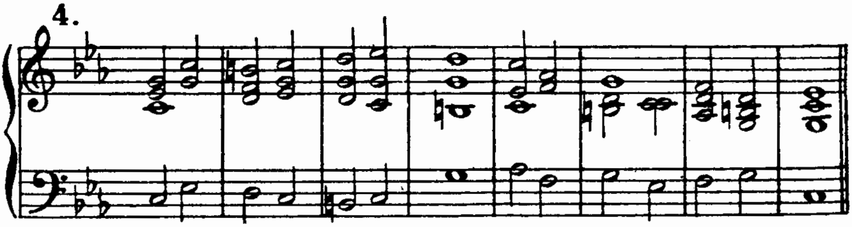


2.
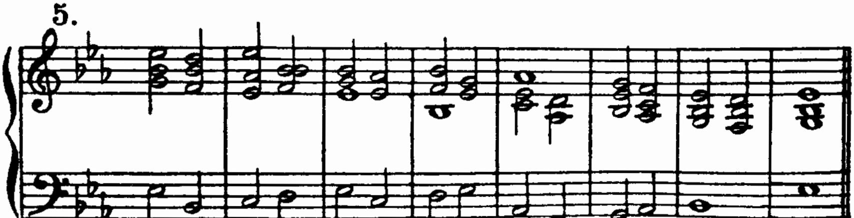


3.



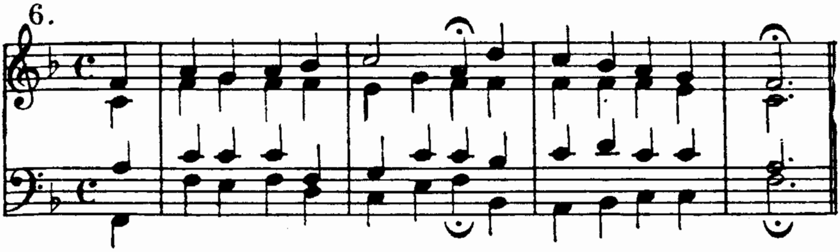
4.



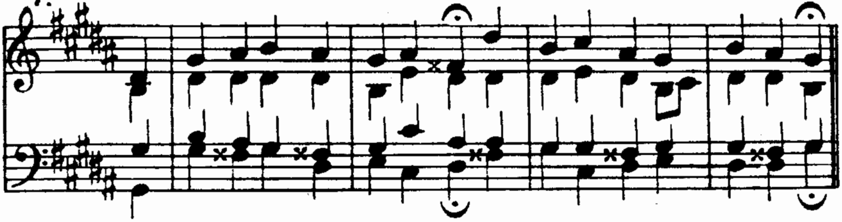
5.



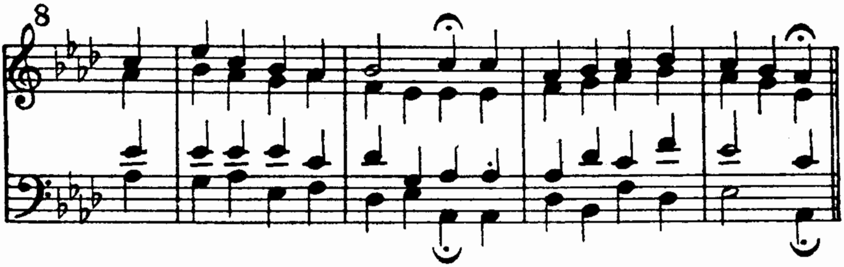
6.
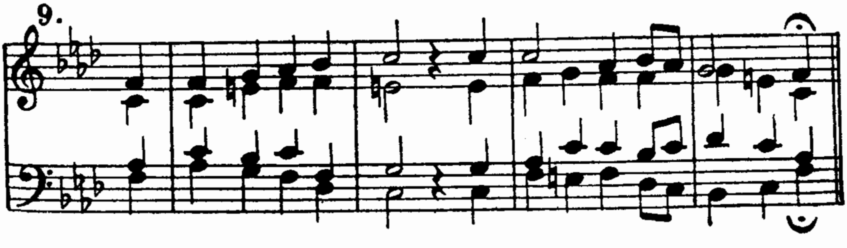


7.
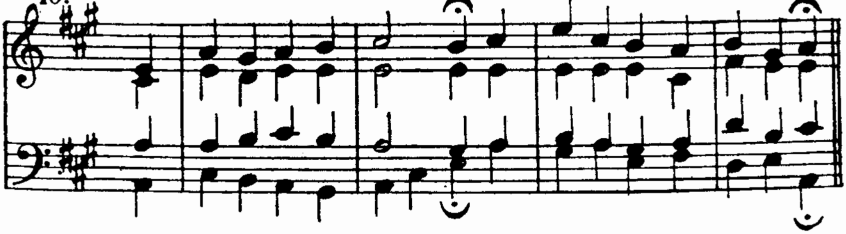


8



9.



10.



Az alábbi adott dallamokat (szopránszólamokat) lássuk el megfelelő négyszólamú kísérettel. A példák egy részénél előgyakorlatképen tüzetesen meg van határozva az egész harmónia (V^6, I^6_4 stb.); megnehezíti a feladatot, midőn általában csak a

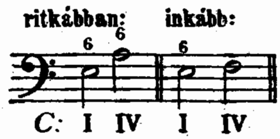
fokszám, s még inkább, midőn csak a funkció van megadva. Az utolsó példák aztán alkalmat adnak a tanulónak harmonikus érzék és találékonyság önálló kifejtésére.

Adott dallamok megharmonizálásánál legfontosabb szerep jut a jó basszus szólam meghatározásának. A basszus vezetésére az eddigi szólamvezetési szabályokon kívül (l. 3. és 5. fejezet) még a következőket kell szem előtt tartanunk.

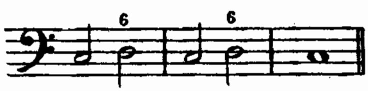
A basszus leggyakoribb lépése: kvint, kvart és terc*, törekednünk kell azonban arra, hogy a basszus ne tegyen állandóan 4, 5 vagy 3 ugrásokat, váltakozzanak ezekkel a szebb dallamosság elérésére szekundlépések is. Erre szolgálnak a hármashangzatok szextmegfordításai és általában a hangzatfordítások.

Tudjuk ugyanis, hogy a szextakkordnál a hangzat terce van a basszusban, a terc azonban nem elsősorban basszushang, hanem a felső szólamokban foglal leginkább helyet, és itt leggyakoribb lépése a melodikus szekundlépés. (Gondoljunk például a vezérhangra!) A terc ebbeli mozgási sajátságát, azaz a szekundlépésre irányuló törekvését a hangzatfordítás következtében a basszusba kerülve is megtartja. Szextakkordoknál ennélfogva a basszust másodlépésekkel kell továbbvezetnünk. Nem ajánlatos azért a basszusnak a szextakkordoknál való kvart- vagy kvintugrása, mert fülünk a harmonikus lépéseknél *elsősorban* alaphármasokat vár, s így az ellenkező hangzatkötés várakozásunkat ki nem elégítve a bizonytalanság érzetét váltja ki.
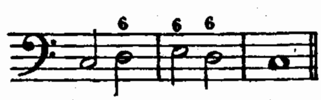
168.



Kerülnünk kell a basszus megszerkesztésében az unalmas egyhangúságot, mely azáltal áll elő, hogy a basszus ugyanarra az egy hangra egymásután többször visszatér. Nem szép pl. a következő basszus: 169.
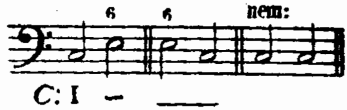


Ezt úgy javíthatjuk ki, hogy az I. fokot másodszor szextfordításban vesszük, ami által máris valamivel tetszetősebb szólamot nyertünk: 170.



Egy akkord, ill. funkció kétszer, háromszor, vagy akár többször is ismétlődhetik közvetlenül egymásután, de:
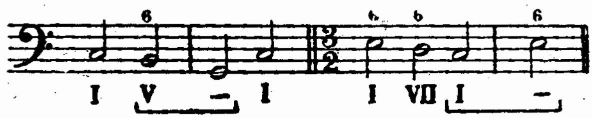
* Ezeket harmonikus lépéseknek is nevezhetjük, mert a hangzatok harmóniai rokonságán alapulnak.

1. Ha egy hangzat után közvetlenül ugyanaz a hangzat következik, a basszus ne maradjon meg ugyanazon a hangon, az mozduljon el a helyéről; azért ha először alaphármast használtunk, a második akkord szextfordítás legyen és viszont.

171. 

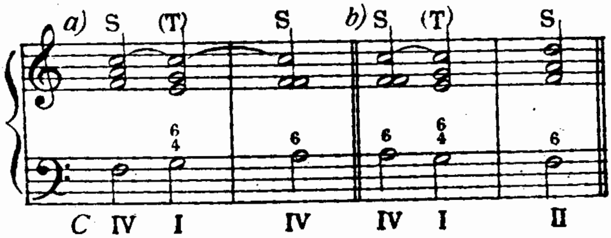
A basszus hangját csak úgy ismételhetjük, ha a második akkord disszonáns; súlytalan ütemrészről súlyosra pedig csak akkor, ha maga a basszushang az, mely a disszonanciát létrehozza.

2. Nem jó a súlyos (első) ütemrészen azt a harmóniát használni, mely már a közvetlenül előtte álló ütem súlytalan részén szerepelt. Ilyenkor *harmóniaváltozás* feltétlenül indokolt. Gyenge pl. az ilyen és ehhez hasonló hangzatkötés:

172. 

Még a kvartszextakkord használatára vonatkozólag kell néhány megjegyzést tennünk. Mint tudjuk, kétféle $^6_4$ akkord van: záradéki és átmenő $^6_4$. A záradéki kvartszext csak záradékban, *súlyos* ütemrészen fordul elő, s így használva domináns funkciót teljesít. Páratlan ütemnemben a második ütemrészre is eshetik, mint a viszonylag súlyosabb részre. *A záradéki $^6_4$ akkordot* azonban az utolsó *súlytalan ütemrészen* mindig az *V. fokú alapakkordba kell átvezetni, feloldani.*

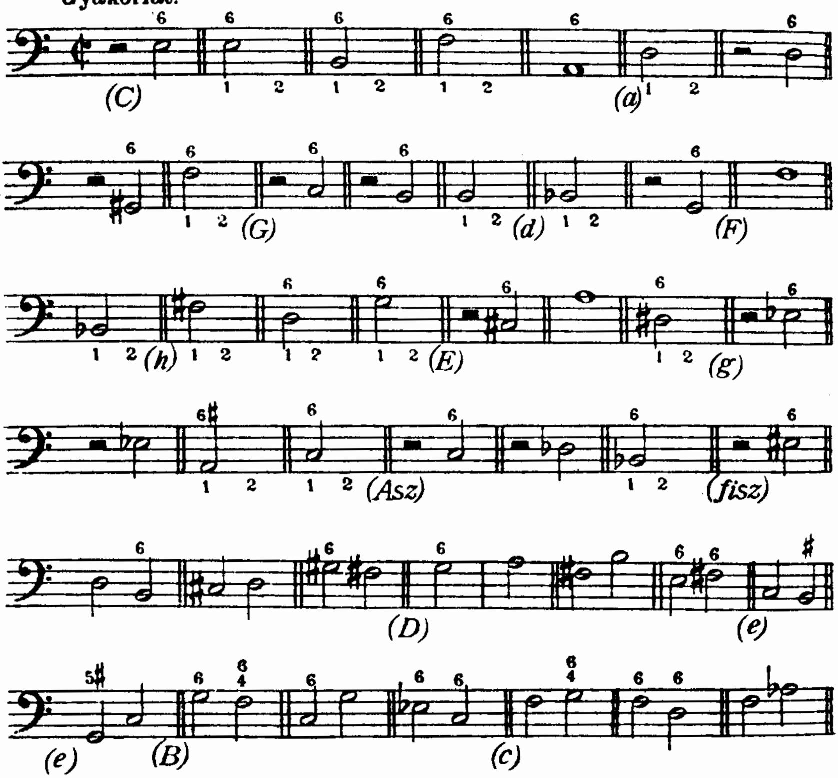
Az átmenő kvartszext, mint neve is mutatja, csak futólag érintetik s két *egyenlő funkciójú* akkord között hoz létre lépésszerű, dallamos átmenetet. Mint ki nem emelkedő akkord *csak súlytalan* részen fordulhat elő. Egyelőre csak egy alakban használhatjuk, éspedig mint az I. foknak megfordítását, mely a IV. fokú alaphármas és ugyanazon fok szextakkordja között létesít

173. 

átmenetet. A IV. fokú alaphármas II. fokú szextakkorddal is helyettesíthető (173b). Az átmenő $^6_4$ funkciója: *T*.
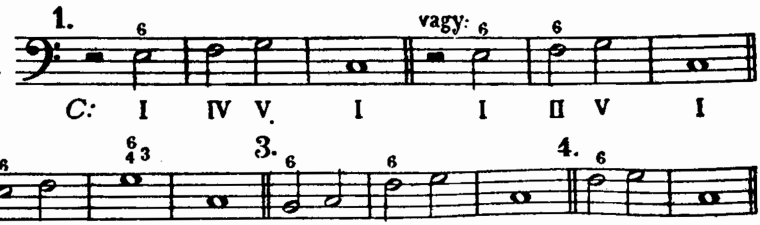
A kvartszextakkord s általában a záradék helyes szerkesztésének begyakorlására szolgáljon még a következő feladat. Adva vannak akkordok, melyeket minden állásban megszerkesztünk és melyekhez a *T—S—D—T* képlet értelmében kadenciát csatolunk. Ha az adott akkord *D* jellegű, úgy az ezt követő *T*-hoz még az egész záradéknak kell csatlakoznia. Ügyeljünk arra, hogy a záró *T* súlyos ütemrészre essék. Ha súlytalan részre kerülne, úgy segítünk a dolgon, hogy záradéki $^6_4$ akkordot iktatunk be, vagy ezt kihagyjuk, ha alkalmaztuk volna. A basszusok alatt álló betűk a hangnemre utalnak, melyben a szerkesztést elvégezzük.

Gyakorlat:
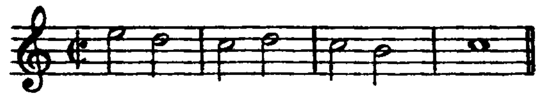


Mintául az első négy példa basszusa:

174.



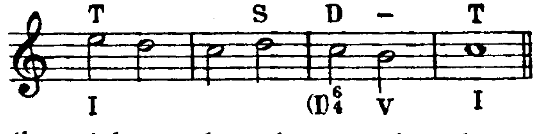
Kíséreljük meg mindezek után egy adott dallamnak négyszólamú feldolgozását. Legyen a szoprán ez:

175. 
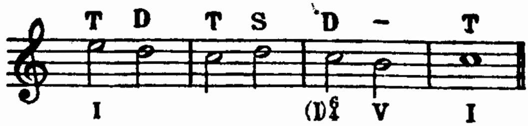
Az első teendőnk legyen mindíg a funkcióknak a meghatározása, amivel aztán meg van jelölve a kör, melyből az akkordokat ki kell válogatnunk. Ezt a munkánkat még az alábbi meggondolások fogják megkönnyíteni.

Bármely szopránhang három hármashangzatnak lehet alkatrésze, mert három minőségben: mint alap, terc vagy kvint szerepelhet, s így a hangzathelyettesítés elve alapján három akkordot képviselhet. A szoprán első hangja, az *e* mint alaphang *e—g—h*, mint terc *c—e—g*, mint kvint *a—c—e* akkordokat jelent; a második hang: *d* alaphang *d—f—a*, terc *h—d—f* és kvint *g—h—d* hármasokban s így ezeknek lehet képviselője stb. Azonban látni fogjuk, hogy a lehetőségeknek nagyrésze az összefűzés természeténél fogva magától elesik.

Az első és utolsó akkord mindíg *T* funkciójú, éspedig I. fokú *alaphármas legyen.* Tudjuk továbbá, hogy minden befejezés e képletből alakul ki: *S—D—T*. Az utolsóelőtti akkord e szerint: *D, V. fok alaphelyzetben;* ezt megelőzi a *S*, a IV. vagy II. fok. Ha a szoprán szerkezete olyan, hogy az utolsóelőtti taktusban az V. fokú hangzat előtt *súlyos ütemrészen* oly hang áll, mely az I. fokú hármas valamelyik hangjával megegyezik, úgy oda zárlati $^6_4$ kerül. Ez is *D* funkciójú, úgyhogy a *S* a kvartszextakkordot fogja megelőzni. A mi példánkban az utolsóelőtti ütemben levő *c* benne van az I. fokú hármasban s így lehetővé teszi a $^6_4$ akkordnak alkalmazását, a *S* jelzés ennélfogva az előző *d* hangra fog kerülni.

Irjuk fel az eddigi eredményt: 176. 
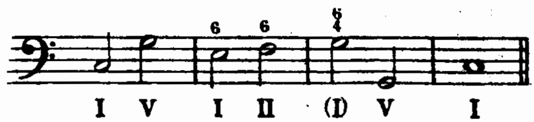
Vizsgáljuk meg, milyen jelzést írhatunk a még hátralevő *d* és *c* hangokra. A kezdő *T* a következő *d* hangra elvileg mind a *D*, mind a *S* funkciót teszi lehetővé. De ha *S* akkordot választanánk, utána *D*-nak kellene jönnie, márpedig a *c* hang nem része semilyen dominánsharmóniának, erre az utána következő *S* csak *T* funkciót enged meg. Nem marad más hátra, mint a *d*-re *D* és így a *c*-re *T* jelzést tenni:

177. 

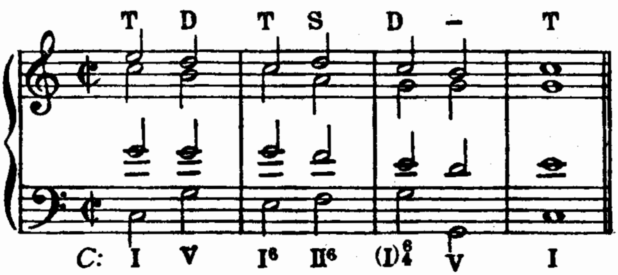
Ha a hiányzó fokjelzést is ki akarjuk tölteni, úgy a *D* szempontjából két akkord jöhet tekintetbe: V *(g—h—d)* és VII. *(h—d—f)*. Válasszuk pl. az V. fokot, ez általában az I fokot fogja maga után vonzani. Következik még egy *S* akkord, melynél elvileg a IV. *(f—a—c)* vagy II. *(d—f—a)* fokok között válogathatnánk. A szoprán *d* hangja azonban a IV. fokot kizárja. Összegezés: I V | I II | (I) $^6_4$ V | I.

Hozzáfoghatunk most a basszus szólamának részletes kidolgozásához. Az első akkord alaphelyzetű, a basszus tehát *c*-vel kezdi. Ha az V. fokot is alaphelyzetben használjuk, akkor a basszussal az unalmasság megkockáztatása nélkül nem mehetünk újra vissza a *c*-re, azért az I. fokot másodszor szextfordításban fogjuk felírni. Általában jegyezzük meg, hogy az I. és V. fokok egymásmellé-kerülésénél nem célszerű mindkettőt alaphelyzetben használni, az egyik legyen fordításban. Különösen indokolt ez az V—I fokok egymásutánjánál, mert azoknak alaphelyzetben való kötése túlerős zárlati hatást vált ki.
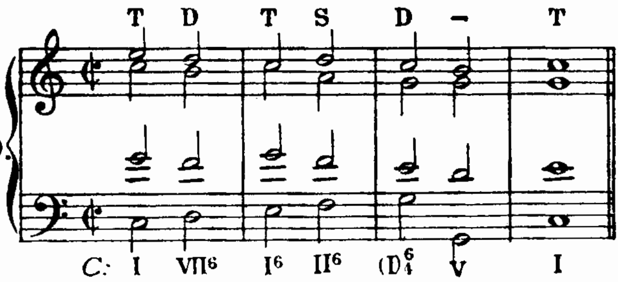
A következő II. fokról tudjuk, hogy legjobban hangzik fordítás alakjában, s így ez is szextakkord lesz. Az egész basszus szólam a következő alakot fogja nyerni:

178. 
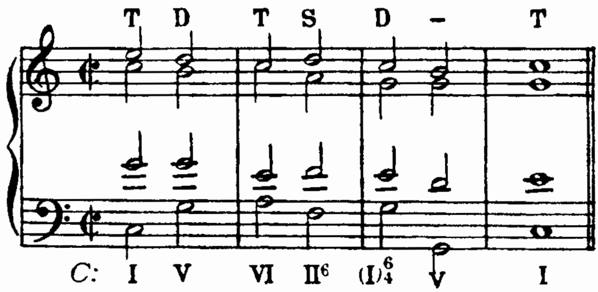
Ezzel aztán a kérdés meg is van oldva, a hiányzó középszólamok kitöltése már semmi nehézséget sem fog okozni. A középszólamokat mindig úgy írjuk fel, hogy az alt a felső, a tenor az alsó vonalrendszerbe kerüljön. A számjelzést, hogy a tenor felírását ne gátolja, a fokjelzés mellé helyezzük (179.).

179. 

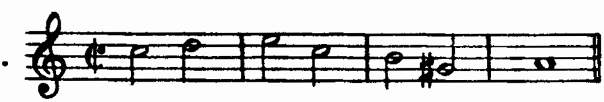
A megállapított funkciójelzés azonban a második és harmadik szopránhanghoz más fokok, következőleg más basszus megválasztását is lehetővé teszi. Igy a *D* funkció kifejezésére a VII. fokú hármast is választhatjuk; mivel ennek az akkordnak is fordításban kell megjelennie, a basszusba a terc: *d* kerül. Hogy a basszusnak újra vissza ne kelljen térnie a *c*-re, az I. foknál itt is az *e* hangot fogja elfoglalni. A zárlat változatlan maradván, a megoldás következőképen alakul:

180.

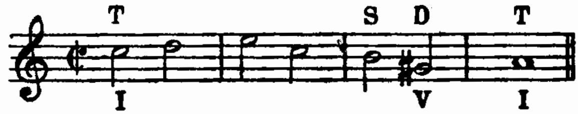

Más változatot idézünk elő azáltal is, hogy az első megoldásnál használt V. fok után következő *T* funkció számára keresünk más képviselőt; s ez a VI. fok. Az V. és VI. fokok egymásutánjában a hangzatokat általában csak alaphelyzetükben használjuk. Megoldás:

181.
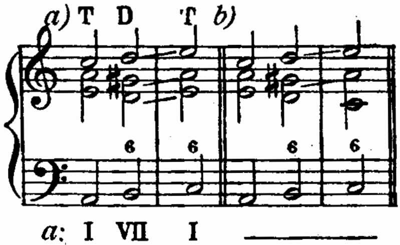

Gyakorlatképen válasszunk egy moll dallamot is:

182.
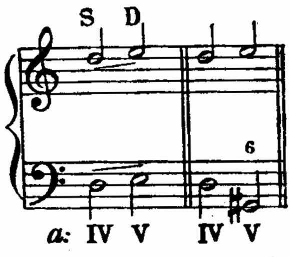

Az előbbi módszer szerint írjuk fel a már előre megállapítható funkciók jelzéseit (az első akkordra és a kadenciára). A záradékban az V. fok előtti súlyos ütemrészre nem eshetik $^6_4$ akkord (a *h* nem része az I. fokú hármasnak!), s így a *S* ott foglal helyet:
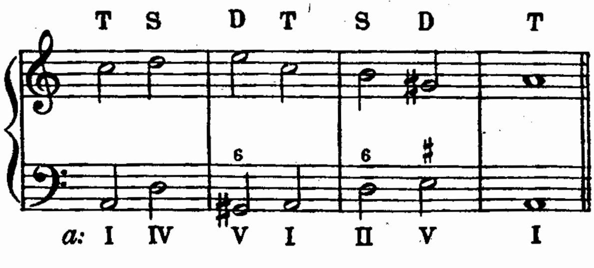
183.


Az első ütem második részében elvileg újra két funkció szerepelhetne: *D* és *S*, mert a *d* része mindkét harmóniának. *D* jelzés esetén csak a VII. fok jöhetne tekintetbe (*gisz—h—d*), nem lévén más domináns harmóniában *d* hang. De a VII. fok nagyon ügyetlenné, sőt hibássá tenné a szólamvezetést, azon egyszerű oknál fogva, mert a basszus lépésszerűen haladna felfelé, következőleg a felső szólamoknak ellenmozgásban: lefelé kellene menniök, pedig a szoprán a felfelé való mozgással már adva van. E nehézség elől ugyan kitérhetnénk azzal, hogy a VII. fok kvintjét kettőzzük, de a tovahaladás így is teljesen lehetetlenné válik a kvint- és oktávpárhuzamok miatt (184a). Nem lesz sokkal jobb a hangzatkötés a tágfekvésbe való átmenettel sem (184b). Nincs más hátra, mint hogy a kérdéses helyen nem *D*, hanem *S* funkciójú akkordot használjunk, mely után természetesen *D*, ezután pedig *T* fog következni. A *d* hangra válasszunk először IV. fokot. A szoprán *e*-je a *D* harmóniák közül (V, VII) a VII. fokot kizárja. Hogy azonban a IV. és V. fokok kötésénél a basszus és az adott szoprán között oktávpárhuzamok ne támadjanak, az V. fokú hármast fordításban léptetjük be:

184.


A basszus a *gisz*-ről mint vezérhangról csak másodlépéssel haladhat tovább a tonikára, következik tehát az I. fokú alaphármas. A zárlatban szükséges *S* céljára a szoprán *h* hangjára való tekintettel csak a II. fok (*h—d—f*) mellett történhetik a döntés. E hangzatot természetesen „6" fordításban írjuk fel. Eredmény:

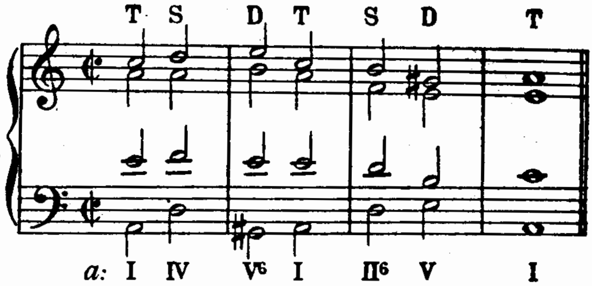
185.


186.


A középszólamok kitöltésével:
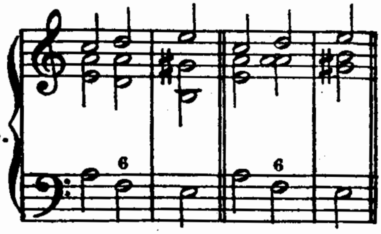
Ezen azt a változtatást eszközölhetnők, hogy az első taktusban a IV. fok helyébe II. fokú szextakkordot iktatnánk. Szóba kerülhetne még a IV. fokú szextakkord is; de akkor vagy tágfekvésbe kell átmenni, vagy az akkord kvintjét kettőzni (188.).

187.
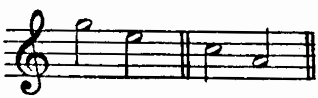


Mind ebben a leckében, mind a többi hasonló feladatban a szopránszólamok úgy vannak megszerkesztve, hogy *valamenynyi megoldható szűkfekvésben.*

188.
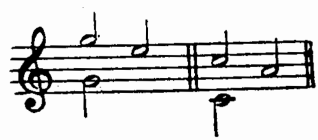


Befejezésül, a biztosabb hangzatkötés megkönnyítésére még csak azt fűzzük mindezekhez, hogy ha a szopránban lefelé irányuló tercugrás fordul elő, úgy legtöbbször ajánlatos arról gondoskodni, hogy az a hang, melyből a tercugrás kiindul, oktávtávolságban meg legyen kettőzve. Igy a következő szopránlépéseknél: a g és c hang megkettőzendő:

189.

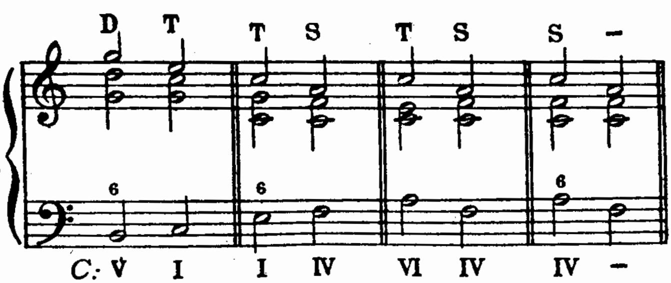


190.
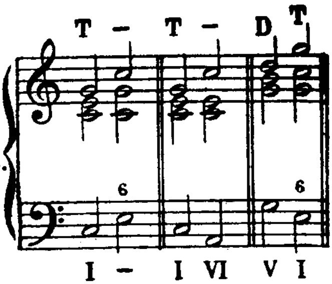


A kettőzött hang az első példában *D*, a másodikban *T* (ritkábban *S*) funkciót domborít ki. Megoldás:

191.
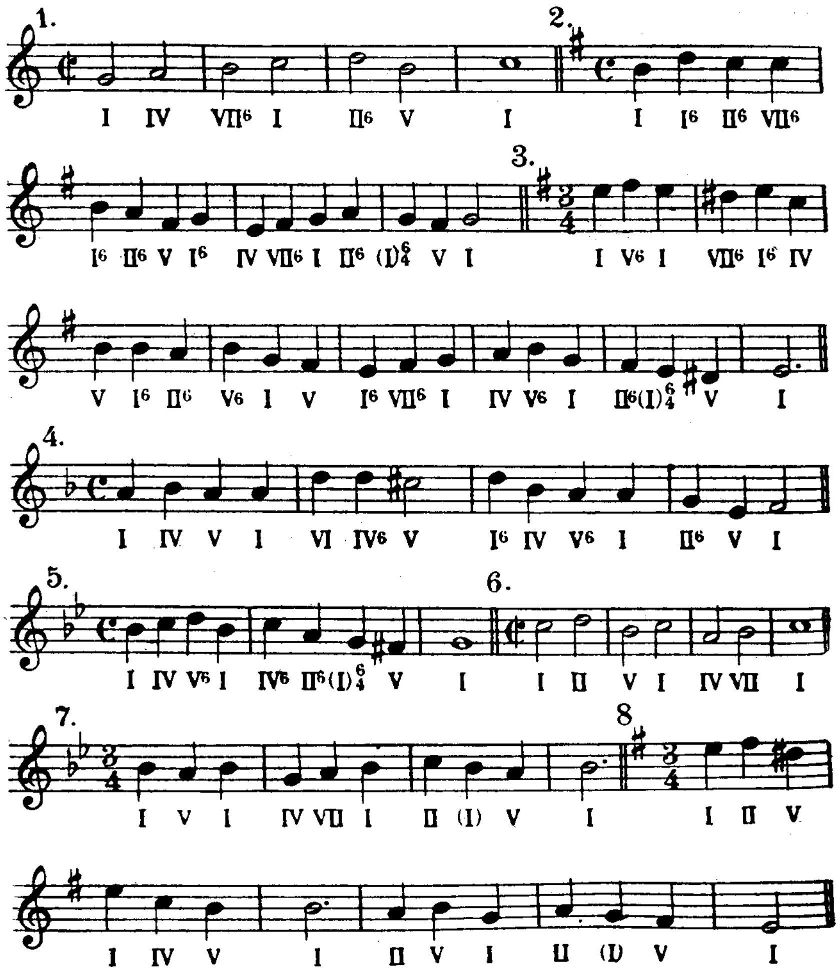


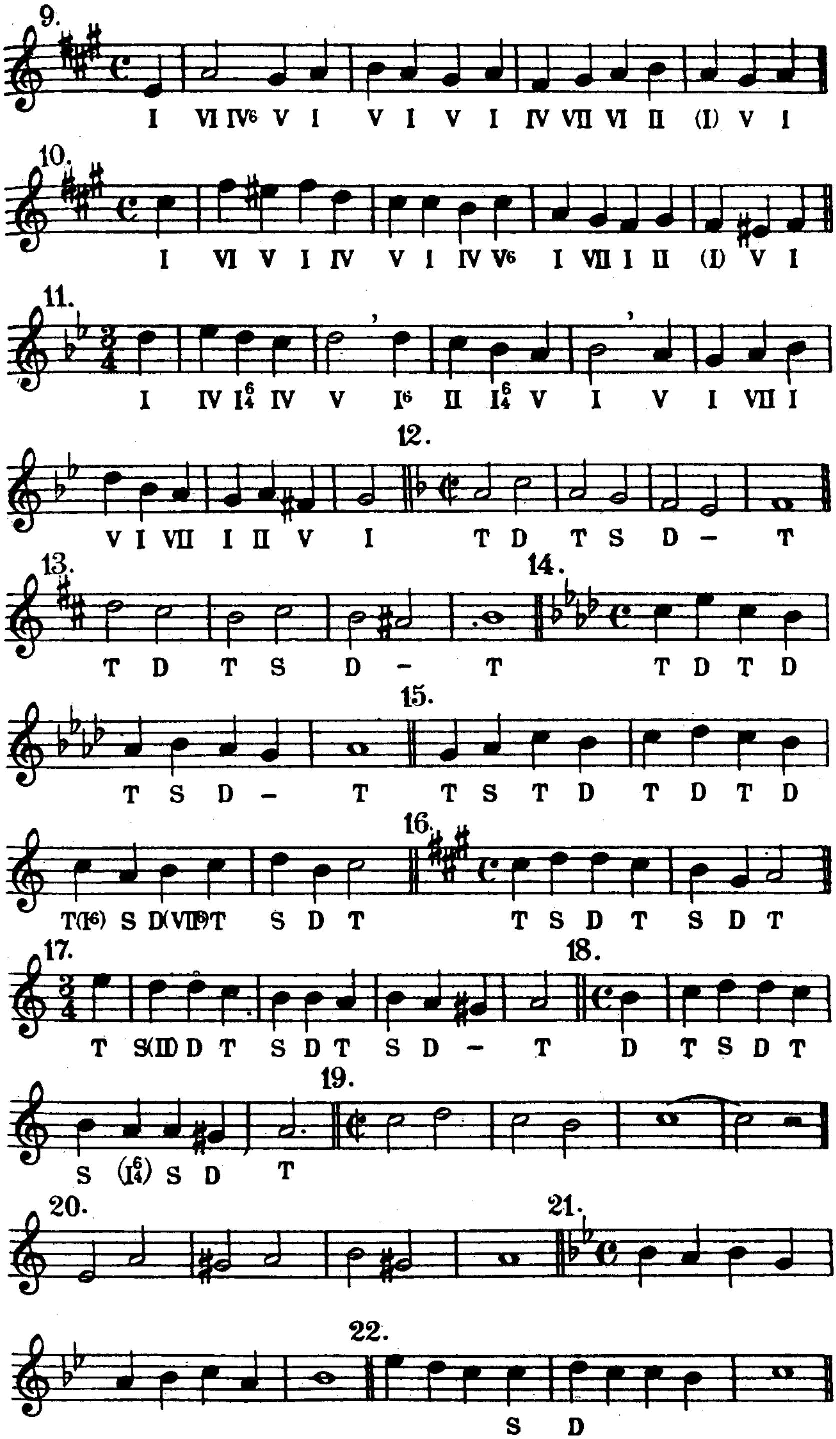
A szopránnak felfelé irányuló kvartugrásánál viszont a második hangnál alkalmazunk oktávkettőzést, vagyis annál, melyre az ugrás irányul:

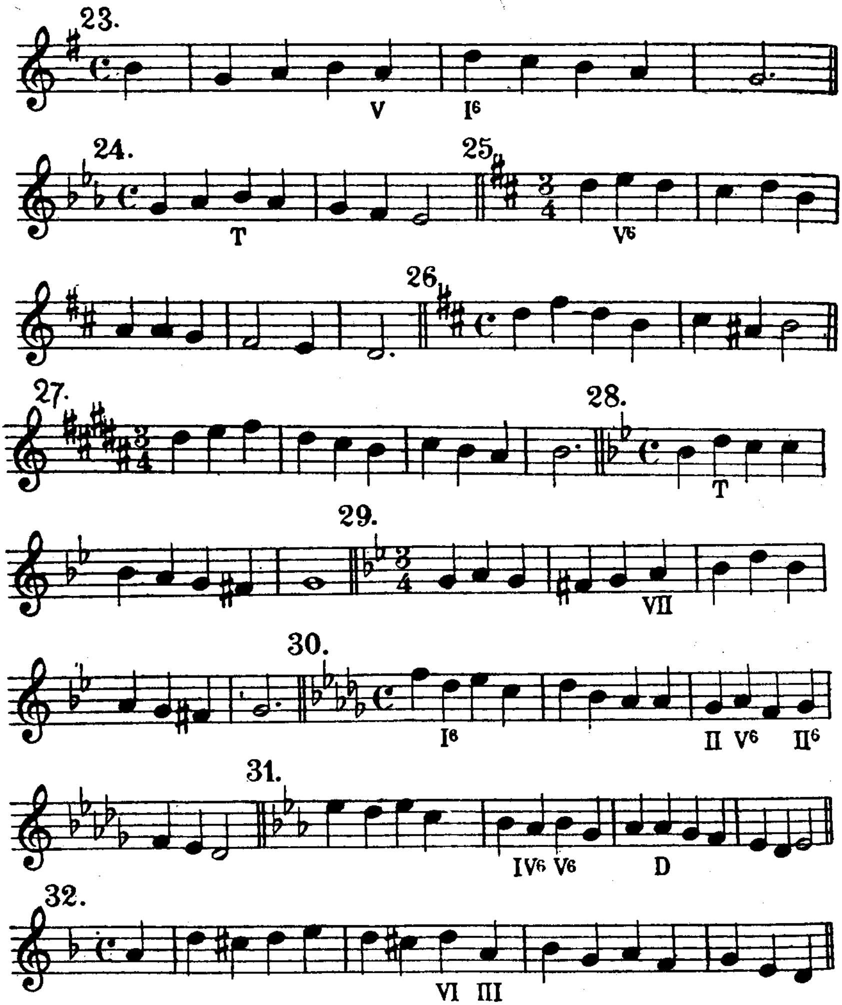
192.


Jegyzet. A harmonizálási gyakorlatokra fokozottabb mértékben áll mindaz, amit a 3. fejezetben a belső hallásra és annak fejlesztésére vonatkozólag mondottunk.

VII. LECKE.




9.
I VI IV6 V I V I V I IV VII VI II (I) V I
10.
I VI V I IV V I IV V6 I VII I II (I) V I
11.
I IV I$^6_4$ IV V I6 II I$^6_4$ V I V I VII I
12.
V I VII I II V I T D T S D – T
13.
T D T S D – T
14.
T D T D
T S D – T
15.
T S T D T D T D
T(I6) S D(VII6)T S D T
16.
T S D T S D T
17.
T S(II) D T S D T S D – T
18.
D T S D T
S (I$^6_4$) S D T
19.
20.
21.
22.
S D



Gyakorlat. A hármashangzatoknak és fordításaiknak alkalmazásával szerkesszünk önállóan 4 és 8 taktusos foksorokat.

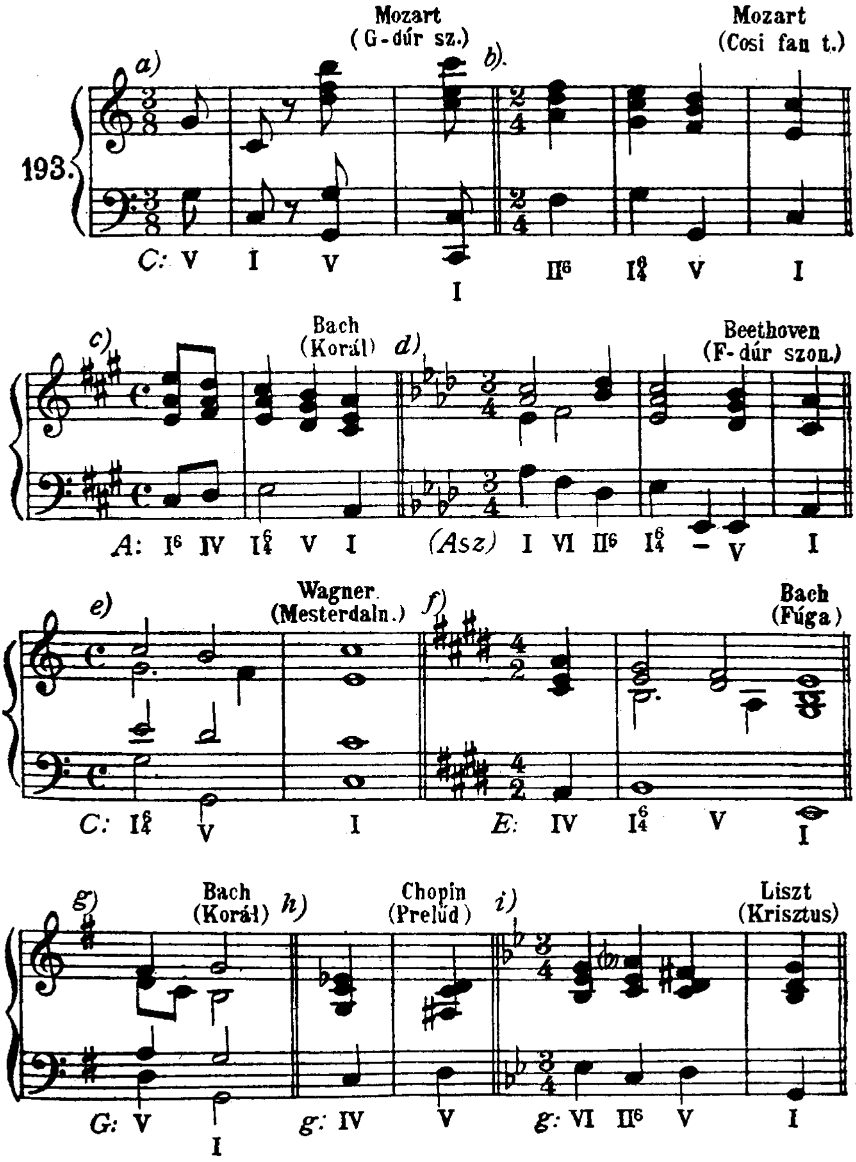
II. RÉSZ

A négyeshangzat.

10. FEJEZET.

A dominánshetedhangzat.

Már az eddigi példákban is előfordult, hogy a záradékban helyet foglaló dominánshangzat *négy* különböző hanggal szerepelt (l. 93b, 131a, b). E jelenség bemutatására idézünk még néhány példát:



Valamennyi itt előforduló V. fokú hangzat négy különböző hangot mutat. Keresve az új hangnak az alaphanghoz való viszonyát, azt találjuk, hogy az az alaphanggal szeptim hangközt alkot (a): *g—h—d—f*, c) *e—gisz—h—d*, g) *d—fisz—a—c* stb.)
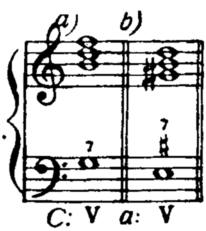
Azt a hangzatot, amely alaphang — terc — kvint — és szeptimből áll: *négyeshangzatnak*, vagy az új jellegzetes hangköz alapján *szeptimakkordnak* nevezzük. Az V. fokra felépített négyeshangzatnak *dominánsszeptimakkord* a neve. Szerkezete: dúr hármas és kis szeptim *(g—h—d—f)*.

Hogy a domináns szeptimakkord, amely nagy hármas és kis szeptim összhangzását mutatja, éppoly természetes és eredeti akkordalakulat, mint a hármashangzat, az abból következik, hogy a természetes felhangok sorozatában (l. 1. pl.) a kvint és terc után a hetedik helyen a kis szeptim jelentkezik, s így annak a hármashangzattal való együttese már az alaphangban bentrejlő és abból folyó egésznek tekinthető. E felfogást különben a 2. pl. mintájára végzett kísérlettel is bebizonyíthatjuk.

Ha a nagy *C* billentyűjét némán lenyomjuk és röviden megütjük az egyvonalas *c—e—g—b* hangokból álló négyeshangzatot, a leütés után e hangok a nagy *C* húrján keresztül tovább szólnak. Hogy a nagy *C* húrja a négy hang együttes rezgését átveszi, az annak a bizonyítéka, hogy azokat maga is létre tudja hozni; e négyeshangzat tehát nem mesterséges összetétel, hanem magának az alaphang zengésének egyik alkatrésze.

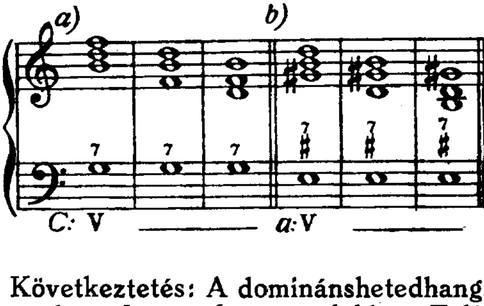
A szeptimakkord jelzése a basszus fölé írt: „7" szám. (194.) A „7" jelzés azonban nem vonatkozik egyszersmind az akkord állására is, hanem annak csak belső mivoltára, mert amint a 193. pl.-ban bemutatott szeptimakkordoknak különböző helyzetei mutatják, a hangzat bármelyik hangja (alap, terc, kvint, v. szeptim) foglalhat helyet a szopránban (195. és 196.).

194.



A fenti 193. a)—g) példákban a négyeshangzatnak mind a négy hangját megtaláljuk, a h) és i) példákban azonban a *d—fisz—a—c* négyeshangzatból az *a* (kvint) kimaradt.

195.
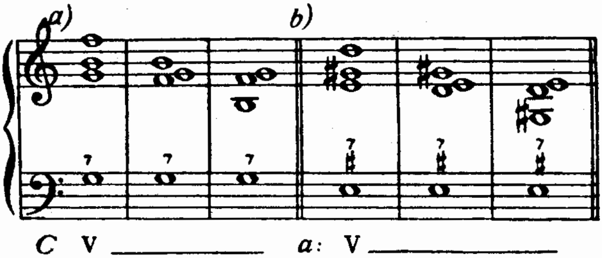


Következtetés: A dominánshetedhangzat kétféle alakban fordulhat elő: *teljes* és *hiányos* alakban. Teljes, ha a szeptimakkordnak mind a négy hangját magában foglalja (195), hiányos, ha az egyik hangja kimarad. *Ez a hiányzó hang csak a kvint* lehet.

A szeptim nem maradhat el, hisz nélküle nem volna négyeshangzat; a terc szintén fontos alkatrész, mert ez határozza meg a hangzat nemét (dúr, moll), az alaphang jelenléte pedig okvetlenül szükséges, mivel kimaradása esetén csak VII. fokú hármashangzat maradna (*C*-dúrban *g—h—d—f* akkord *g* nélkül VII. fokú hármas). A kvint azért hagyható el, mert mint erős természetes felhang úgyis jelen van és telíti a hangzatot.

Minthogy a hiányos szeptimakkord a kvint kimaradása folytán csak három különböző hangból áll, a négy szólam elérése céljából az egyik hangot meg kell kettőznünk. A *kettőzendő hang* a 193 h) és i) minták alapján *az alaphang*. Ez természetes is, hisz az alaphang a domináns hangja, ezt pedig dominánshangzatban megkettőzzük (196.).
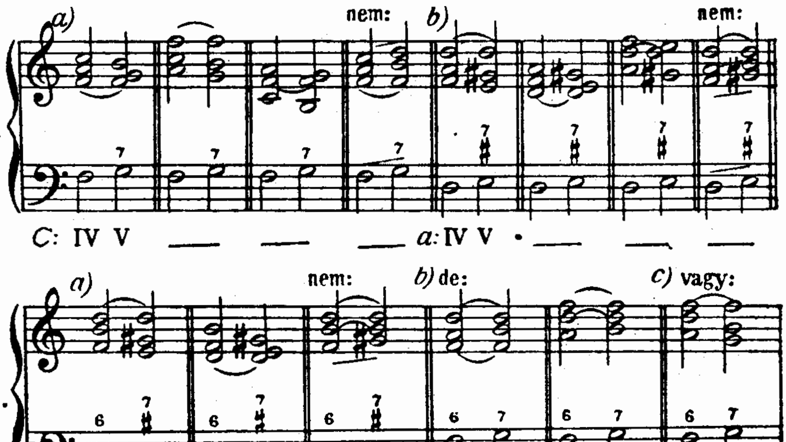
196.



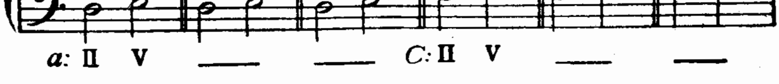
A teljes szeptimakkord a teltebb hangzású, de a hiányos is bármikor alkalmazható. A 193. h) és i) példákban bemutatott hangzatkötések tanulsága az, hogy a szeptimakkord hiányos, ha 1. IV. fokú *alaphármasról* (dúrban, mollban egyaránt), 2. *mollban* a II. fokú hármashangzatról megyünk az V. fokú szeptimakkordra.

Az első esetben a kvintpárhuzam, a másodikban a bővített szekundlépés elkerülése teszi szükségessé a hiányos akkord alkalmazását (197. és 198.).

197.



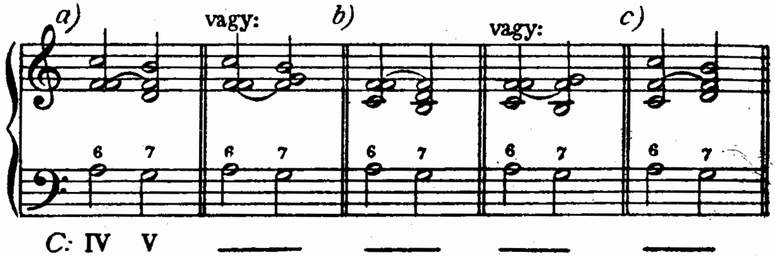
198.



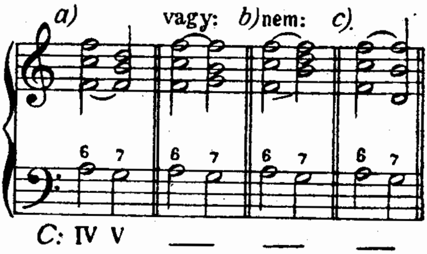
Dúrban a II. fok után *nem kell* hiányosan szerkeszteni a szeptimakkordot (nincs bőv. másod), de szükség esetén *lehet* (198c).

Gyakorlat. Irjunk fel teljes és hiányos dominánsszeptimakkordokat.

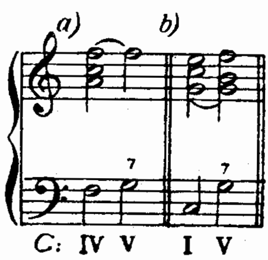
Ha a IV. fokú *szextakkord* előzi meg a dominánshetedhangzatot, ez tetszés szerint akár teljes, akár hiányos lehet, mert a basszus és a felső szólamok egyike között mutatkozó fedett kvint nem kellemetlen (199a, b). Mindenesetre teljes a hetedhangzat, ha a IV. foknál kivételesen a kvint van kettőzve (199c).

199.


A IV. fokú szextakkord alaphangjának oktávban (szoprán és tenorban) való megkettőzésénél legtöbbször szebben hangzik, ha a *felső* hangot tartjuk közösnek (200.). A hetedhangzatot ilyenkor hiányosan írjuk fel, mert ellenkező esetben vagy bővített kvartlépést kapunk, vagy tágfekvésbe megyünk át (200b, c).

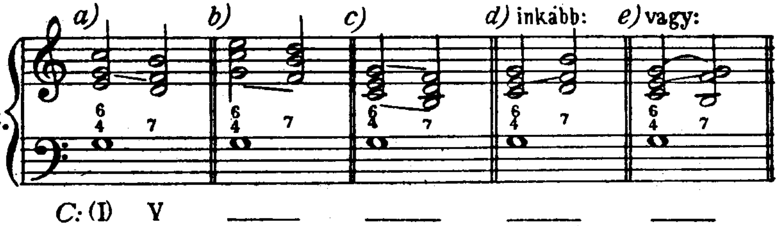
200.


A szeptim hangja vagy szabadon lép be (193b, c, d), vagy elő van készítve (193h, i). *Előkészítés*en azt értjük, hogy az a hang, mely a hetedhangzatnak szeptimje, már az előző hangzatban mint akkordhang szerepel s így mint közös hang átköthető (201a). Szabad a belépés, ha a szeptim hangja a megelőző akkordban nem fordult elő. *Ha a szeptim nincs előkészítve, úgy az alaphangnak kell előkészítve lennie* (201b).

201.
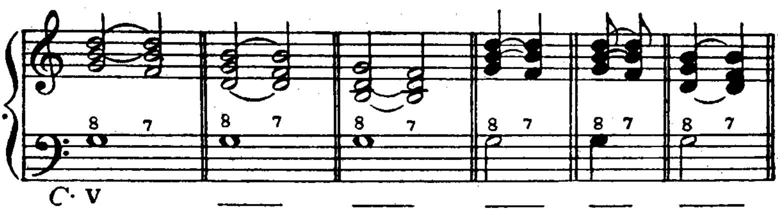

Az előkészítésnek vagy átkötésnek mindíg ugyanabban a szólamban kell végbemennie, ami a közös hangok megtartásának elvéből különben is önként következik.

Ha a szeptim nincs előkészítve, hanem szabadon lép be, úgy a belépés lépésszerűen (szekundlépéssel), éspedig legtöbbnyire felülről történik (193b, c, d), kivételes az alulról való belépés. Igy foklépéssel kapjuk meg a szeptimet, mikor a szeptimakkordot az I. fok, vagy I. fokú $^6_4$ akkord előzi meg (202). A $^6_4$ akkord kvintállásánál (202c) a szoprán és tenor között kvintpárhuzam

202.


keletkezik; mivel azonban a második kvint szűkített, nem beszélhetünk tiszta kvintpárhuzamról, s így az tűrhető és nem is hangzik rosszul. Kielégítőbb azonban a kapcsolat a szólamok felfelé való vezetésénél (202d). Kitérhetünk a párhuzamnak hiányos szerkesztéssel is (202e); a két utóbbi esetben a szeptim alulról lép be.
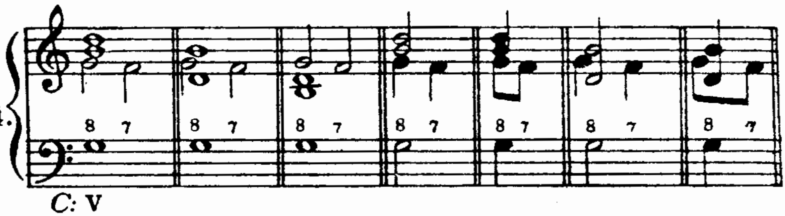
Ha az V. fokú alaphármas előzi meg a szeptimakkordot, a szeptimet szintén felülről lépésszerűen vezetjük be azáltal, hogy a felső szólamokban lévő alaphangot (mely tehát oktávtávolságnyira van a basszustól) nagy szekunddal lefelé vezetjük a szeptimre (l. 193e, f, g). Ez az ú. n. *átmenő vagy átfutó szeptim;* jelzése: 8 7. Az elnevezés arra utal, hogy a szólam csak pillanatnyilag, futólag érinti a szeptimet, mielőtt tovább halad, a jelzés pedig arra, hogy a basszus oktávja az, mely lefelé haladással a szeptimre jut (203.).

203.


Mivel ennél az akkordnál három szólam változatlan, és csak az a szólam mozog, mely az oktávról szeptimre lép, az írásmódot egyszerűsíthetjük olymódon, hogy az egyező hangokat össze-
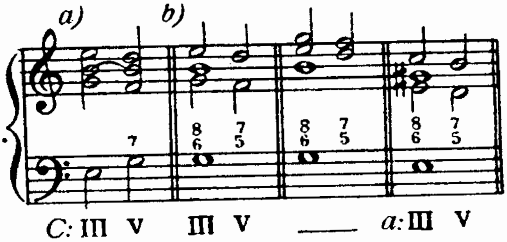
olvasztva egynek írjuk, s csak a mozgó szólamban írunk két hangot (természetesen fele értékben a többi szólamhoz viszonyítva) (204):

204.
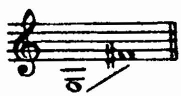


Felülről való foklépéssel vezetendő be a szeptim akkor is, ha a III. fok előzi meg a dominánsszeptimakkordot (205.). A III. fok szextmegfordítása esetén két szólamnak kell lefelé lépnie, hogy a hetedhangzat kialakuljon: a szextnek a kvintre és az oktávnak a szeptimre; jelzése: $\begin{smallmatrix}8 & 7\\6 & 5\end{smallmatrix}$ (205b.)

205.
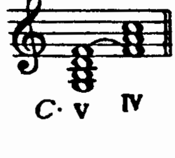


Gyakorlat. 1. Irjuk fel az összes hangnemekben a dominánsszeptimakkordokat. Ebből megtanuljuk, hogy mollban a dom.-szeptimakkord ugyanaz, mint az azonos alaphangú dúrban.

2. Énekeljünk a  hangok terjedelmében a kromatikus skála minden fokára *d.*-hetedhangzatokat és állapítsuk meg azok hangnemi hovátartozóságát. (Az éneklésnél tartsuk szem előtt, hogy a d.-hetedhangzat, nagy hármasból és kis szeptimből áll; a hangnem megállapításánál pedig ne felejtsük el, hogy a *d.*-hetedhangzat V. fokú akkord! Tehát *g—h—d—f: C*-dúr és *c*-moll V. foka; *b—d—f—asz:* Esz-dúr és esz-moll V. stb.)

A szeptimakkord disszonancia, melyet a hármashangzathoz járuló szeptim idéz elő. Mivel ez a szeptimhang a *S* alaphangja (*C*-dúrban: *f)*, azt is mondhatjuk, hogy a disszonanciát a domináns és szubdomináns hangzatok összeütközése hozza létre (206.):

206

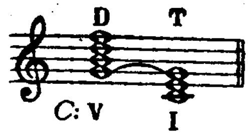


E két akkord összeütközéséből keletkező ellentétet feloldással kell kiegyenlíteni. *Feloldás* alatt értjük a szeptimakkordnak mint disszonanciának egy konszonáns akkordba való átvezetését. A feloldás mintá-

ját a mesterektől idézett példák (193.) adják. Valamennyi szeptimakkord után az I. fokú alaphármas következik, valószínű tehát, hogy az mindig így oldódik.

Feloldási szabály: *A dominánshetedhangzatot harmóniai szempontból az I. fokú alaphelyzetű hármashangzatra oldjuk.*

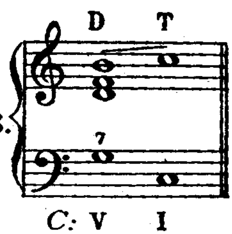
Tudjuk, hogy az adja a legegyszerűbb hangzatváltozást, mikor az első akkord alaphangjából a következő akkord kvintje lesz. Ilyen viszonyt hoz létre a dom.-szeptimakkord jelzett feloldása, ahol a szeptim alaphangja a feloldási akkordban mint kvint szerepel (207.).

207.


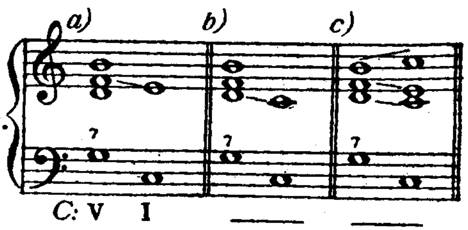
Dallami szempontból vizsgálva a feloldást, a 193. a) vagy e) (hogy először csak a C-dúr példáknál maradjunk) azt mutatják, hogy a *g—h—d—f* szeptimakkord terce *(h)* felfelé, kvintje és szeptimje *(d* és *f)* lefelé halad egy-egy szekunddal.

A dom.-szeptimakkordot úgy oldjuk fel a tonikai hármashangzatra, hogy a szeptimakkord tercét (vezérhangot!) felfelé, kvintjét és szeptimjét lefelé vezetjük. Erre az eredményre fülünk is rávezet, ha a szólamok menetét dallami szempontból ellenőrizzük.

Üssük le például a *g—h—d—f* szeptimakkordot és énekeljük el külön-külön az egyes szólamokat, mondjuk először a *h*-t, és figyeljük meg, mit kíván ezután a fülünk. Próbáljuk utána úgy az alsó, mint a felső hangot, kielégítő csak a felső: a *c* lehet (208.). Folytassuk ezt az eljárást az *f* és *d* hangokkal is, mely
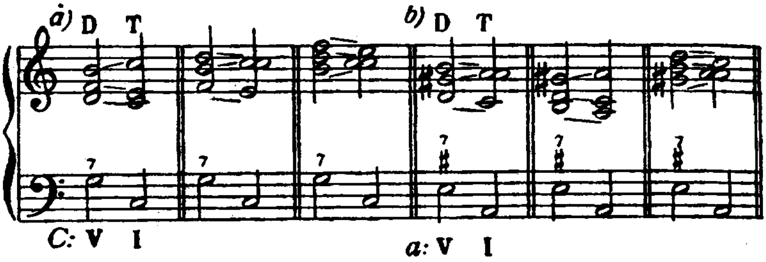
208.


meggyőz arról, hogy fülünknek megnyugtató befejezésül csak az *e*, ill. *c* hangokra való átmenetük hat (209.).

209.


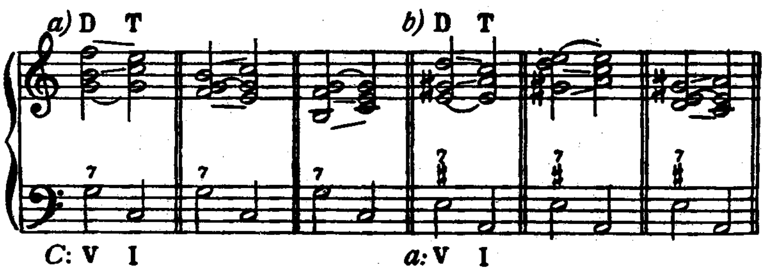
A teljes szeptimakkordnak ilymódon való feloldása hiányos I. fokú hármast hoz létre, melyből a kvint kimaradt (210.).

210.



A hiányos szeptimakkordban nincs kvint, melyet a feloldási szabály értelmében lefelé lehetne vezetni, de van helyette még egy alaphang, melyet mint közös hangot az I. fok kvintjeként átköthetünk (193i). A terc és szeptim vezetése a fenti szabályok szerint történik, ami által a feloldásban az előbbi esettel ellentétben teljes akkordot nyerünk. (211.)

211.

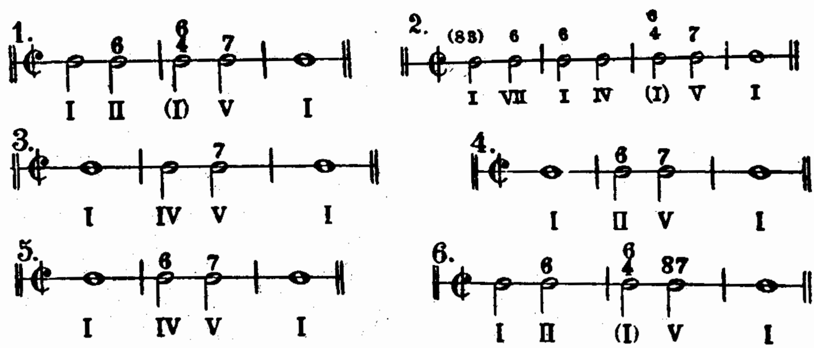


Mivel a szeptimakkordban a szeptim az a hang, mely a disszonanciát létrehozza, s az úgy a mesterek által követett gyakorlat, mint fülünk által diktált törvény értelmében csak lefelé haladhat, kimondhatjuk, hogy a *szeptim az érzékeny, azaz egyoldalú hangok sorába tartozik,* s így csak az egy irányban, nevezetesen *a lefelé való haladást engedi meg.*

A dom.-szeptimakkordnak tehát két érzékeny hangja van: a vezérhang és a szeptim. E két hang a dom.-szeptimakkord lelke (substratuma).
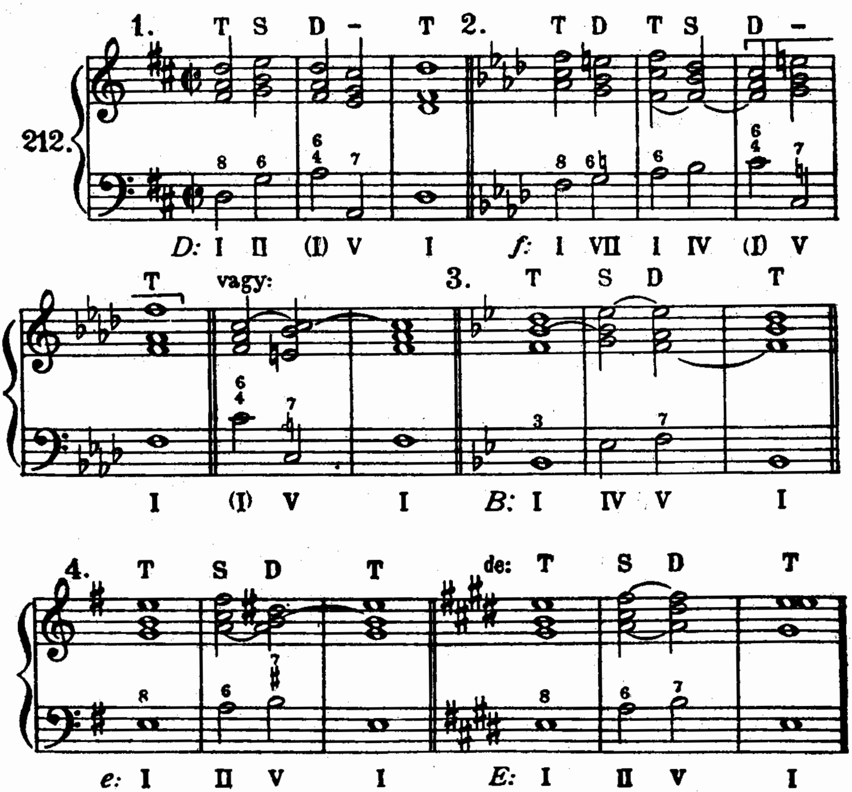
Minthogy a vezérhangon kívül a szeptim is elemi erővel a tonikai harmóniába való feloldásra törekszik, a szeptimakkord a *D* és *T* közti kapcsolatot még szorosabbá teszi, mint ahogy azt az V. fokú alaphármasnál láttuk. Azért tulajdonképen csak a szeptimakkord teszi az authentikus zárlatot tökéletesen befeje-

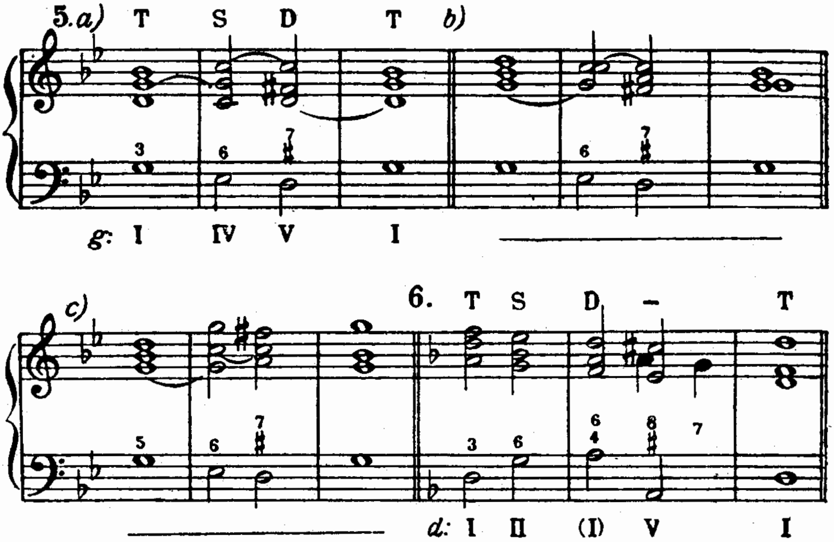
zett egésszé. Ez magyarázza meg azt a tényt, hogy az irodalomban túlnyomórészt csak oly befejezéseket találunk, melyekben a domináns négyeshangzatként szerepel. Oldjuk meg minél több hangnemben e hat mintapéldát:



Mintául egy-egy megoldás:

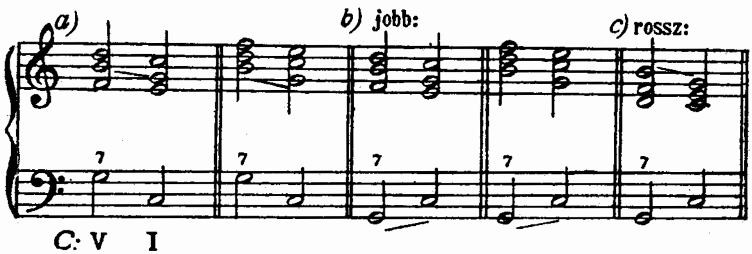
212.





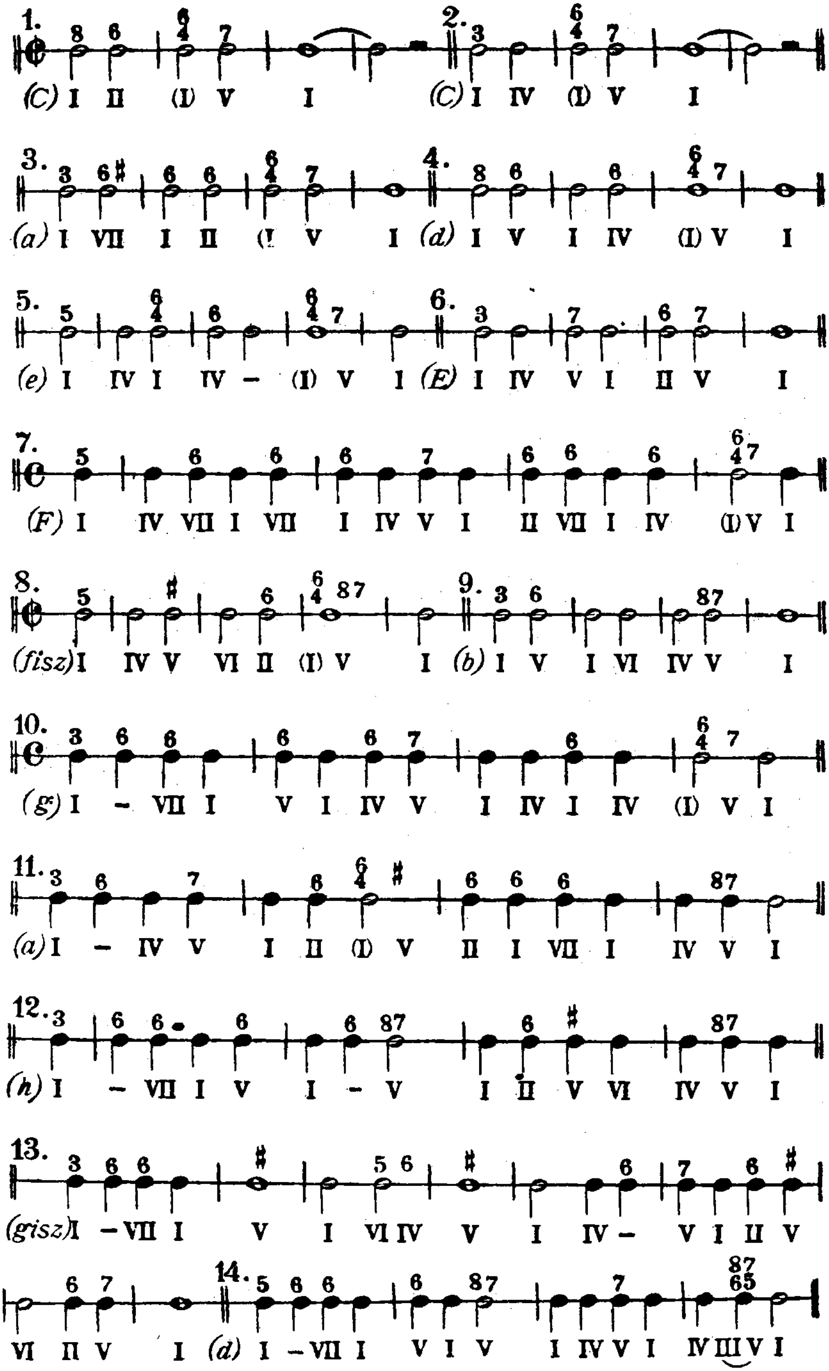
Jegyzet. Kivételes feloldás. Ha a szeptimakkordnál a vezérhang nincs a felső szólamban hanem a középszólamok valamelyikében, akkor a *teljes* hármassal való befejezés kedvéért a vezérhangot lefelé is vezethetjük az I. fok kvintjére (193c, f). Ez a szólamvezetés mindig jobb, ha a basszus felfelé tesz ugrást, mint lefelé (213), de az ellenkező esetre is található példa Bach minden koráljában.

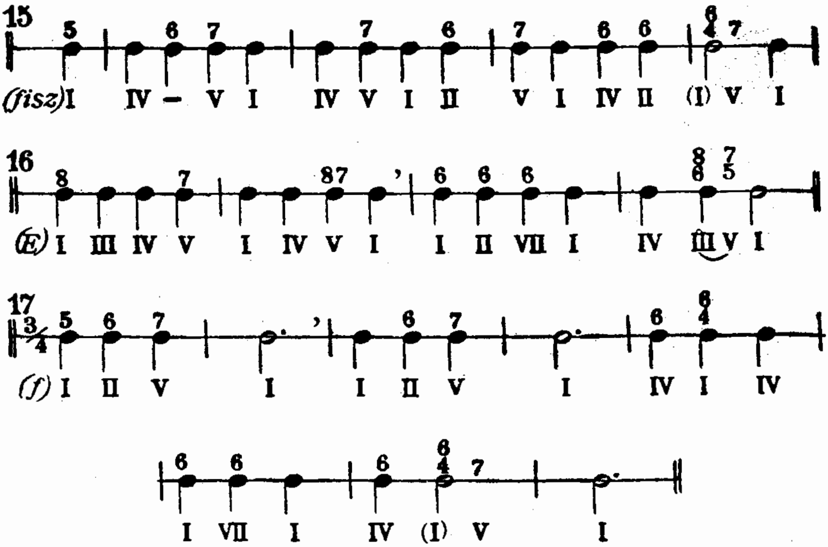
213.



Az ilyen feloldásnál azért léphet a vezérhang kivételesen lefelé, mert egy másik szólam is intonálja ugyanazt a hangot, a *c*-t, melyre a vezérhangnak mennie kellene, az tehát mintegy helyettesíti a vezérhang feloldását. Ezzel aztán meg is magyaráztuk a 213. c) példa rossz hangzásának okát.

VIII. LECKE


1. (C) I II (I) V I
2. (C) I IV (I) V I
3. (a) I VII I II (I V I
4. (d) I V I IV (I) V I
5. (e) I IV I IV – (I) V I
6. (E) I IV V I II V I
7. (F) I IV VII I VII I IV V I II VII I IV (I) V I
8. (fisz) I IV V VI II (I) V I
9. (b) I V I VI IV V I
10. (g) I – VII I V I IV V I IV I IV (I) V I
11. (a) I – IV V I II (I) V II I VII I IV V I
12. (h) I – VII I V I – V I II V VI IV V I
13. (gisz) I – VII I V I VI IV V I IV – V I II V VI II V I
14. (d) I – VII I V I V I IV V I IV III V I
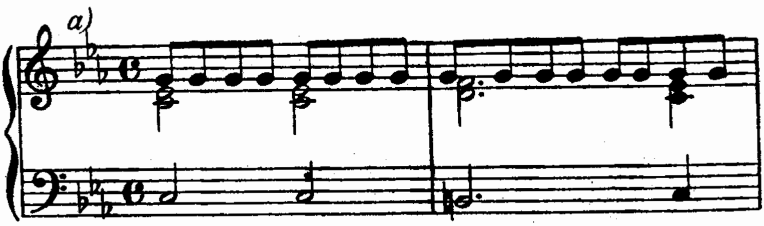


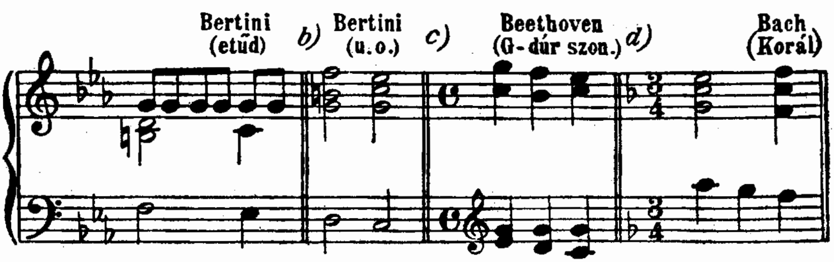
Gyakorlat: A VIII. leckének zongorán való gyakorlása előtt játsszuk minden hangnemben a fenti hat mintapéldát.
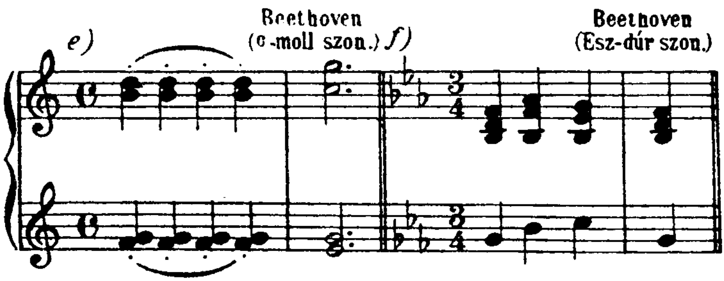
11. FEJEZET.

A dominánshetedhangzat megfordításai.

Vizsgáljuk meg a következő töredékeket hangzatszerkezet szempontjából:

214. 





a) Az első taktus *c—esz—g: c*-moll alaphármas. A második taktus a basszus után ítélve első pillanatra VII. fokú akkordnak látszik, de ennek ellentmond a szoprán *g*-je. E hang az V. fokra mutat; tekintve a basszusban lévő *h*-t, szextakkordra gondolhatnánk, mivel azonban még e mellett is van egy idegen hang *(f)*, négyeshangzattal kell számolni, és ez: *g—h—d—f*, melynél a terc került alulra. Ezt követi az I. fokú hármas. A harmadik ütem első hangzata ugyanazon hangokat tünteti fel, mint az előbbi négyeshangzat, azzal a különbséggel, hogy most a basszusba a szeptim *(f)* került, s a feloldás a tonikai hármas első fordításába ment át.

b) Négy különböző hangot mutat; ezeket alap—terc—kvint—szeptim sorrendbe szedve: a *g—h—d—f* négyeshangzatot kapjuk, melynél a kvint *(d)* szerepel a basszusban. Feloldás: I. fokú alaphármas.

c) Ugyancsak *g—h—d—f* akkord kvinttel a basszusban és alaphármasra (most *C*-dúr) való feloldással. E példa, mely a szonáta variációs tételéből van véve (9. taktus), bizonyítékot szolgáltat a mellett, hogy a mesterek nem tartják hibásnak a tiszta kvintről a szűkítettre való haladást.

d) *c—e—g, F*-dúr V. fokú hármasa, mely a második negyed alatt a basszus mozgása folytán négyeshangzattá változik; és épp a basszus az, mely a szeptimet intonálja.

e) *g—h—d—f*, szeptimakkord, basszusban a szeptimmel.

f) *b—d—f, Esz*-dúr V. fokú hármasa. A basszus mozgása (a tercre lép) látszólag az első fordítást hozza létre, de a szoprán is elhagyja helyét és az *asz*-szal az V. fokú hármashoz szeptimet szólaltat meg. Szeptimakkord: *b—d—f—asz*, terc a basszusban. Feloldás: I. fokú alaphármas.

A dominánshetedhangzatnál nemcsak az alaphang lehet a basszusban, odakerülhet a terc, kvint vagy szeptim is. Ha nem az alaphang kerül a basszusba, hanem a többi elem közül valamelyik, *dominánshetedhangzat megfordításáról* beszélünk. Háromféle fordítás lehetséges, a szerint, amint 1. a terc, 2. a kvint és 3. a szeptim szerepel a basszusban.

Vegyük külön szemügyre az egyes fordításokat.

1. Vegyük mintának a *g—h—d—f* szeptimakkordot és szerkesszük meg az első fordítást olyképen, hogy a tercet a legalsó szólamba rakjuk (215.). Már a hármashangzat fordításánál láttuk, hogy a hangközöket, melyek szerint a hangzat elnevezését megállapították, mindíg a legalsó hangtól számították, még akkor is, mikor ez nem volt alaphang.

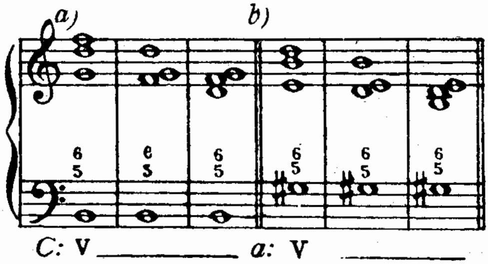
A mi esetünkben az egyes hangok az alsó **hanghoz viszo**nyítva terc, kvint és szext **hang**közöket alkotnak. Mivel **a terc** minden akkordban úgyis **magá**tól értetődik, — hacsak ellenkezője nincs kifejezetten jelezve — az akkordot a jellegzetes kvint és szext hangközök alapján kvintszextakkordnak hívjuk. *A kvintszextakkord a szeptimakkord első fordítása, amelynél a hangzat terce kerül a basszusba.* Jelzése a basszus fölé írt: $^6_5$. A terc jelzését csak akkor írjuk ki, ha a basszustól számított tercet külön módosítani kellene.

215.
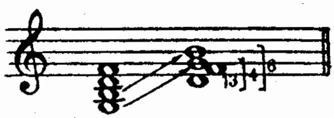


Az akkord neve és jellege nem változik azáltal, hogy az alapot, kvintet vagy szeptimet a felső szólamok bármelyikébe is helyezzük (216.).

216.



2. A második fordítást a kvintnek a basszusba való helyezésével nyerjük. Végezzük el ezt a fordítást a választott hangzattal (217.) és számítsuk ki az alsó hanggal mutatkozó hangközöket, amikor is terc, kvart és szext hangközöket állapíthatunk meg.

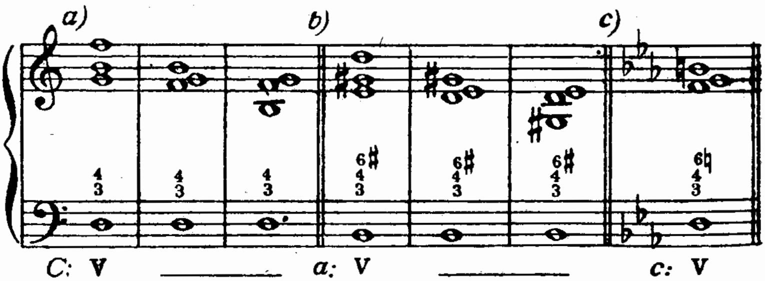
217.



Jellegzetes ennél a terc és kvart hangköznek egymásmellé kerülése, azért neve: terckvartakkord. *A terckvartakkord a hetedhangzat második fordítása, melynél a hangzat kvintje van a basszusban.* Jelzése a basszus fölött: $^4_3$.
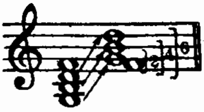
A szextet mint nem annyira jellegzetes hangközt a könnyebb áttekintés kedvéért nem jelezzük külön, csak módosítás esetén; így mollban, ahol a basszustól számított szext mint vezérhang módosított hang, rendesen ki van írva: $^{6\sharp}_{\substack{4\\3}}$ vagy $^{6\natural}_{\substack{4\\3}}$. A felső szólamok elrendezése háromféle lehet: az alap, a terc vagy a szeptim bármelyik szólamba kerülhet (218.).

218.

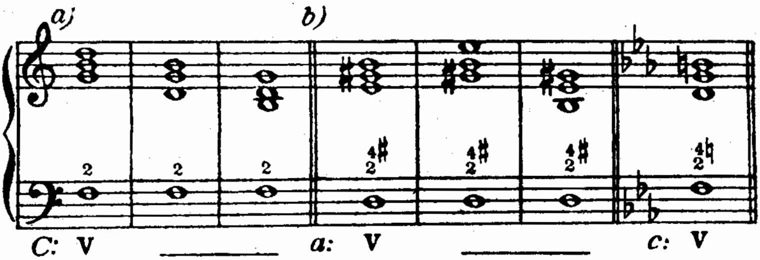


3. Végezzük el a fordítást a szeptimmel is (219.); az áthelyezés által előálló új hangközök: szekund, kvart és szext. Legfeltűnőbb hangköz a szekund, innen az elnevezés: szekundakkord. *A szekundakkord a szeptimakkord harmadik megfordítása, melynél a szeptim kerül a basszusba.* Jelzése a basszus fölött: 2. A 4, ill. 6 jelzést csak módosítás esetén írjuk ki, így mollban a vezérhang miatt: $^{4\sharp}_{2}$ vagy $^{4\natural}_{2}$. Az alaphang, terc és kvint elrendezése a felső szólamokban tetszésszerinti (220.).

219.



220.



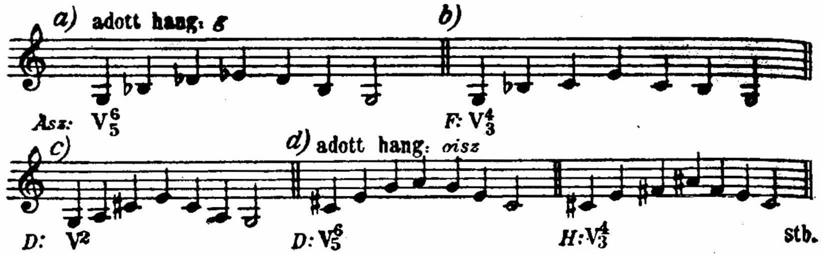
Figyeljük meg, hogy mind a három fordításnál a számjelzés az alaphangra és a szeptimre utal, mint a szeptimakkord legjellegzetesebb hangközeire. A szekundakkordnál csak az alaphang van jelezve, mivel a szeptim maga a basszusban adva van.

Ha az előbbiekben a $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$ és 2 akkordokat úgy kaptuk meg, hogy a hetedhangzat tercét, kvintjét, majd szeptimjét tettük a basszusba, úgy a basszus fölötti $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$ és 2 jelzésnél arra kell gondolnunk, hogy maga az adott basszus az akkord terce, kvintje, ill. szeptimje; a hetedhangzat alaphangját tehát úgy kell megállapítani, hogy az erre épített hetedhangzatba a basszus hangja mint terc ($^{6}_{5}$-nél), kvint ($^{4}_{3}$-nál), ill. szeptim (2-nál) beleilleszkedhessék.

Gyakorlat. 1. Írjuk fel a *d, b, fisz, asz, e, desz* és *cisz* hangokra épített dominánsszeptimakkordok $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$ és 2 fordítását (Pl. *d—fisz—a—c, fisz—a—c—d* ($^{6}_{5}$), *a—c—d—fisz* ($^{4}_{3}$), *c—d—fisz—a* (2).

2. Mondjunk és énekeljünk  hangok terjedelmében a kromatikus skála minden fokára $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$ és 2 akkordokat és állapítsuk meg azok hangnemi hovatartozását. E gyakorlatnál állapítsuk meg mindig először magát a szeptimakkordot alaphelyzetben s csak azután mondjuk, ill. énekeljük el a megfordítást. Pl. legyen az adott hang: *g*. Kvintszextakkordnál ez a hangzat terce, a szeptimakkord tehát: *esz—g—b—desz*, a megfordítás *g—b—desz—esz, Asz:* V. vagy *asz:* V. Terckvartakkordnál a *g* kvint, az akkord: *c—e—g—b*, a fordítás: *g—b—c—e, F:* V., ill. *f:* V. Szekundakkordnál a *g* szeptim, az akkord: *a—cisz—e—g*, a fordítás: *g—a—cisz—e. D:* V. és *d:* V.

Az éneklésnél a szeptimakkordokat a legszűkebb fekvésben használjuk, olymódon, hogy még a legalsó és következő hang között se maradjon ki akkordhang. Pl.:



3. Más által játszott szeptimfordításokat határozzuk meg hallás után.
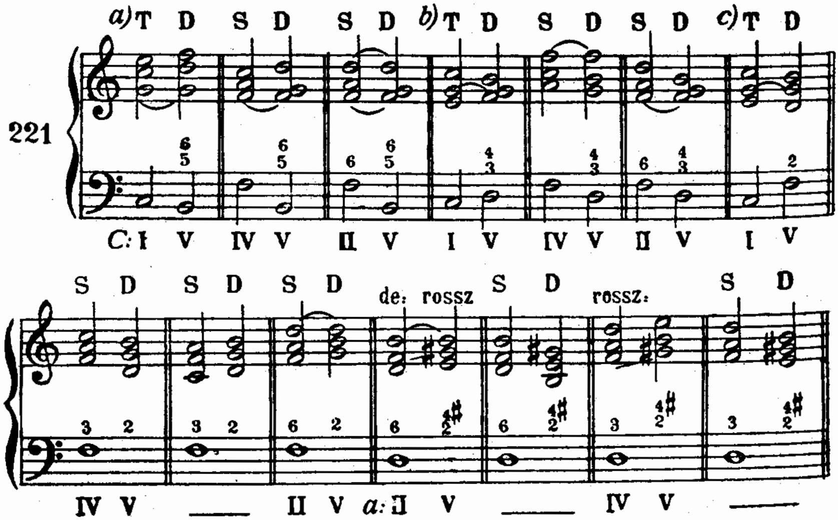
A 214. példa minden szeptimakkordjában a hangzat mind a négy hangja szerepel. Ebből általánosítva arra következtethetünk, hogy valószínűleg ez máskor is így van.

A dominánsszeptimakkord fordításai mindig teljesek, egy hang se maradhat ki, s egy hang sem kettőzhető.

Utóbbi kitétel természetesen csak a négyszólamú szerkesztésre vonatkozhatik, mert a többszólamú tételben pl. az alaphang akár többször is vehető.

A dominánsszeptimakkord megfordításánál — éppúgy, mint az alaphelyzetű alakban — vagy a szeptimet vagy az alaphangot kell előkészíteni. A szeptim előkészítésénél szubdomináns, az alaphang előkészítésénél pedig tonikai, vagy domináns harmónia előzi meg a szeptimfordítást (221.). Ha az alaphang van előkészítve, a szeptim másodlépéssel lép be.

221
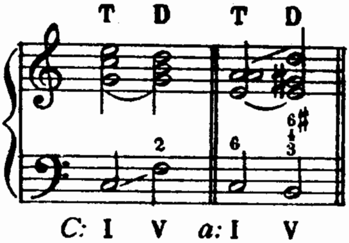


A basszus feletti 3 2 jelzés arra utal, hogy ugyanarra a basszushangra az első félidőre alaphármas, a második félidőre szekundakkord veendő.

A 214. a) 3. taktusa azt mutatja, hogy ha a szeptimfordítást

az I. fokú hármashangzat előzi meg, úgy a szeptim az első fokról kvartugrással is beléphet (222.).

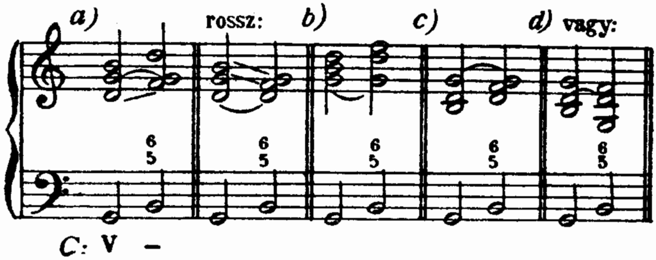
222.



Elég gyakori a 214 f) alatt látható kapcsolat, melynél a kvintszextakkordot az V. fokú alaphármas előzi meg. Ugyanazon fokú hangzatokról lévén szó, több közös hang is volna, de csak az alaphangot tartjuk meg közösnek, a többivel pedig felfelé megyünk, nem törődve azzal, hogy csak tercugrással tudjuk a szeptimet beléptetni. E szólamvezetéssel a basszus és az egyik felső szólam között kvintpárhuzam keletkezik, ez azonban nem rossz. (Miért?)
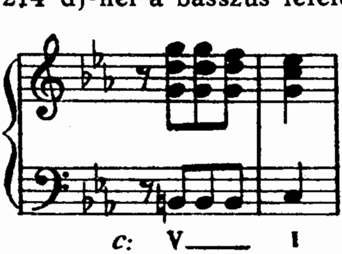
Ha azonban az alaphang a szopránban van, sokszor szebb, melodikusabb szólamot nyerünk annak a szeptimre való lépésszerű levezetésével (223d). Ebben az esetben természetesen a kvint közös hangként átkötendő.

223.

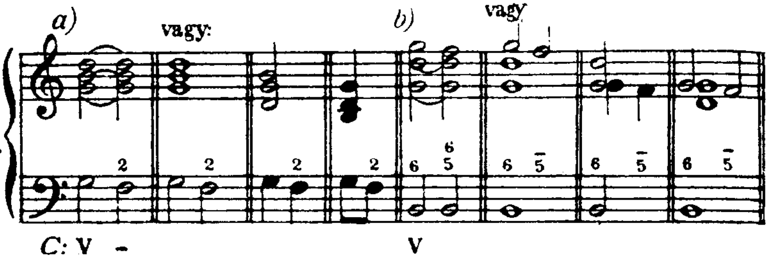


Átmenő szeptim itt is előfordul azáltal, hogy az V. fokú hármashangzat alaphangja lefelé lépve a szeptimet érinti, a számjelzés azonban a megfordítás következtében nem 8 7 lesz. Így 214 d)-nél a basszus lefelé való mozgása alatt a szeptimre jut s a hármashangzatot szekundakkorddá változtatja át. Beethoven V. szinfóniájából vett mellékelt példa (224.) a szopránban hozza az átmenő hangot. Mivel az akkord fordításban van, a mozgó szólam a basszussal 6, majd 5 hangközt alkot és jelzése ennélfogva $^{6}\ ^{6}_{5}$ lesz.

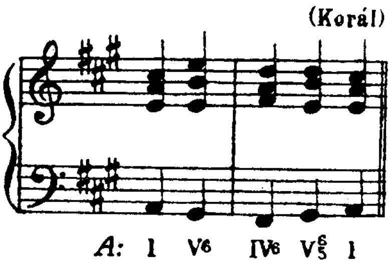
224.

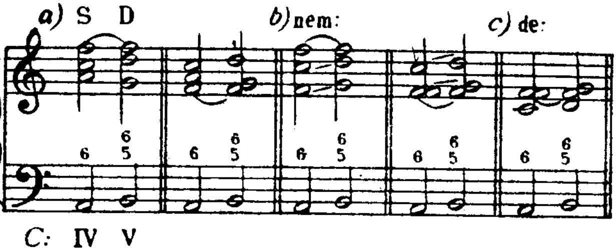


Mind ennél, mind az előbb jelzett átmenő szeptimnél az írásmódot egyszerűsíthetjük úgy, hogy csak a mozgó szólamban írunk két hangot, a többi szólamban pedig az ismétlődő hangokat egybeolvasztjuk (225.).

225.


Előfordulhat, hogy a kvintszextakkordot IV. fokú szextakkord előzi meg. Már a IV. és V. fokú hármashangzatok megfordításainak egymásutánjánál láttuk, hogy a szólamvezetés a IV. fok tercének kettőzésével sokszor szebb, ill. simább lesz. Bach példája (226.) után mi is alkalmazhatjuk a kvintszexttel kapcsolatban a IV. fokú terckettőzést, annál is inkább, mivel az alapkettőzés sokszor tiszta kvintpárhuzamokat hozna létre. (227.)

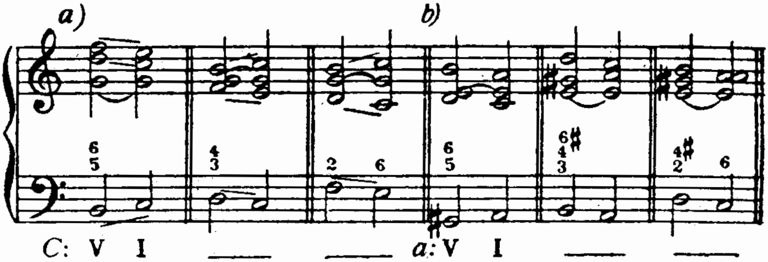
226.


227.


A dominánsszeptimakkord megfordításai, mivel ugyanazon hangokból állnak, mint az alaphelyzetű alak, disszonáns hangzatok, melyek feloldásra törnek. A 214. alatti példák elemzése azzal a tanulsággal szolgált, hogy a dom.-szeptimakkord valamenynyi fordításának feloldásaként az I. fokú hármas szerepel.
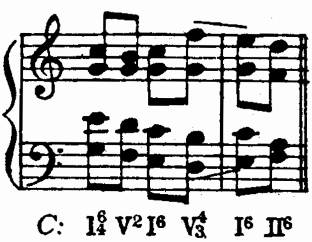
A dominánshetedhangzat megfordításai az I. fokú hármashangzatra oldódnak, éspedig a kvintszext- és terckvartakkord I. fokú alaphármasra, a szekundakkord az I. fokú szextakkordra.

Mivel a szeptimakkord alkatelemei a fordításokban is megtartják sajátosságaikat, a jelzett feloldást eredményképen úgy is megkaphatjuk, ha a három fordításban az egyes hangokat természetüknek megfelelően (vezérhang: felfelé, kvint és szeptim: lefelé) továbbvezetjük. (228.)

228. 

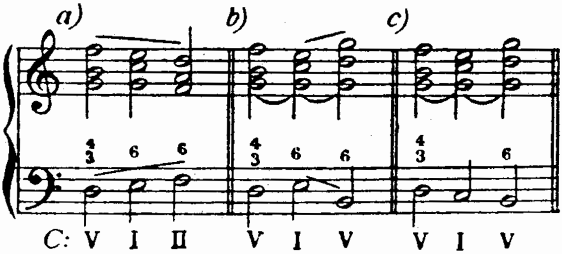
Tekintettel arra, hogy a szekundakkord feloldásánál a szeptim (a basszus) lefelé lépve az I. fok tercére ér, a feloldási akkord is fordításban jelenik meg; a dominánsszekundakkord tehát csak I. fokú szextakkordra oldódhatik.

Cramer *a*-moll etüdjének e töredéke (egyszerűsített alakban, 229.) a terckvartakkord feloldásának más lehetőségére is enged következtetni. A szeptimakkord kvintje ugyanis nem érzékeny hang, mely feltétlenül kötve volna a lefelé való mozgáshoz, az *dallami* szempontokból esetleg felfelé is léphet az I. fok tercére. A terckvartakkordban a kvintnek (basszusnak) ilyetén való mozgása I. fokú szextakkordot hoz létre. Minthogy ennél a feloldásnál a basszuson kívül a szeptimnek is az I. fok tercére kell mennie, az I. fokú szextakkord rendkívüli kettőzéssel: kettőzött terccel fog megjelenni. (l. 229.)
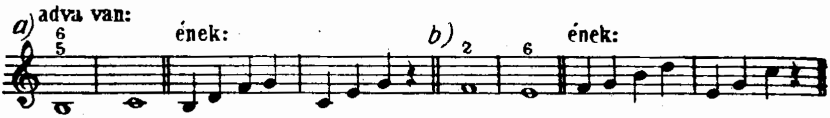
229. 

Ha a dominánsterckvart kivételesen az I. fokú szextakkordra oldódik, ennél nem az alaphangot, hanem a tercet kettőzzük.

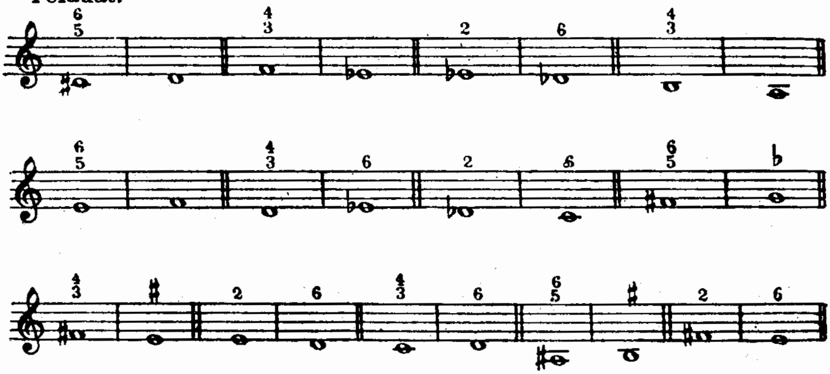
Ügyelnünk kell azonban ilyenkor arra, hogy kellemetlenül hangzó terckettőzéseket ne kapjunk. A terckvartakkordnak ilyen feloldását ugyanis csak a lépésszerű, átmenő szólammenet teszi indokolttá (229. és 230.). Rossz azért a 230 b) alatti szólamvezetés, mert a basszus és szoprán mozgásában nincs megtartva a fokozatos szólamvezetés, és a szólamok elugrása indokolatlanná s ennélfogva kellemetlenül hangzóvá teszi az I. fok tercének megkettőzését. Ilyenkor a logikus szólamvezetés csak az I. fokú alaphármas használatára utal (230c).

230. 

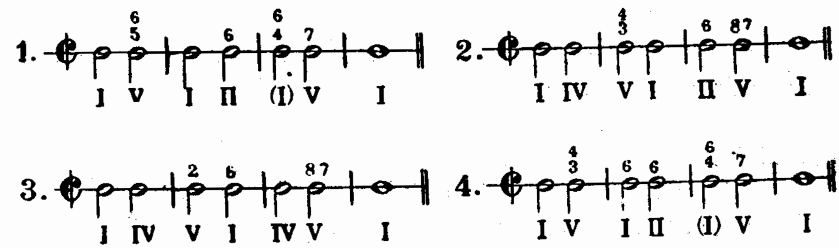
Gyakorlat. Énekeljünk szeptimfordításokat és azok feloldásait a következő mintára:
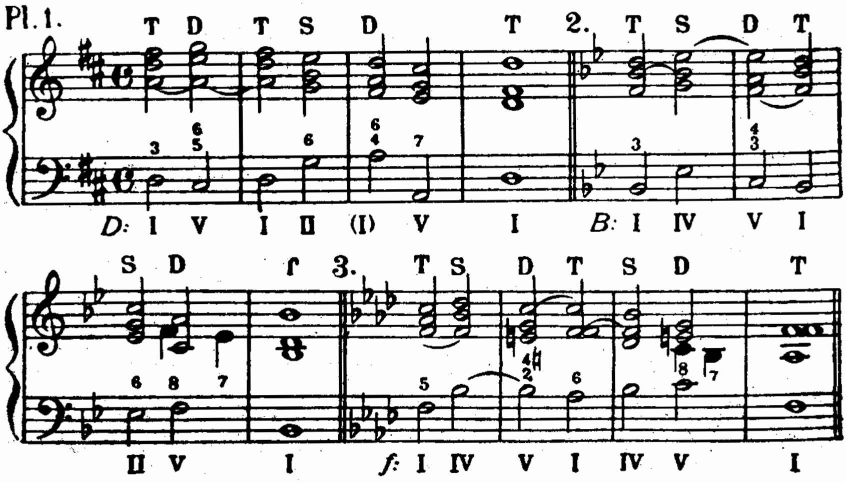


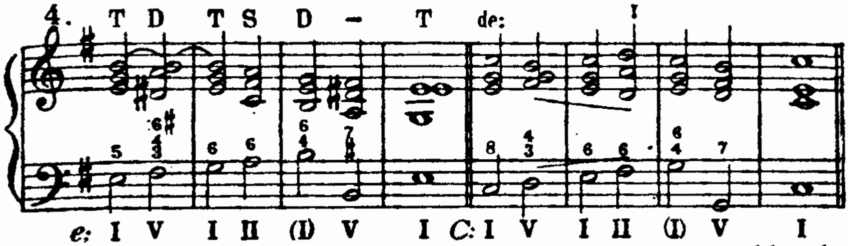
Feladat:
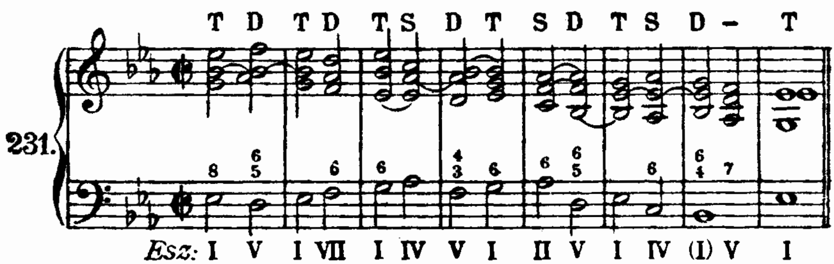


Dolgozzuk ki minden hangnemben e négy mintapéldát:

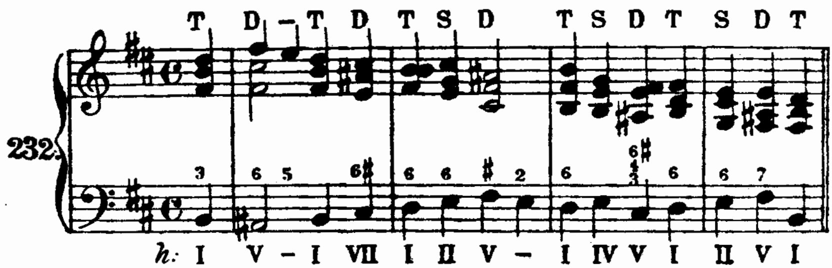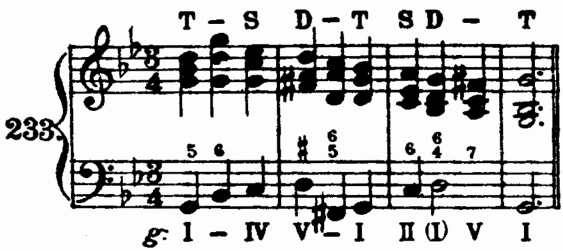






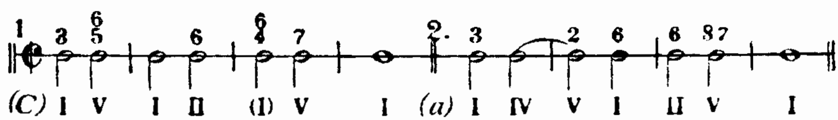
Következzék még néhány példa a dominánsszeptimakkord fordításainak alkalmazásával:

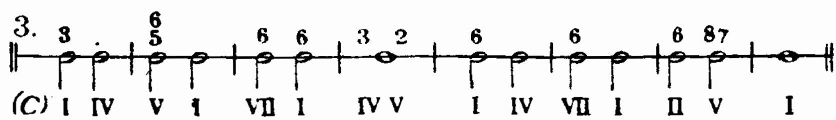


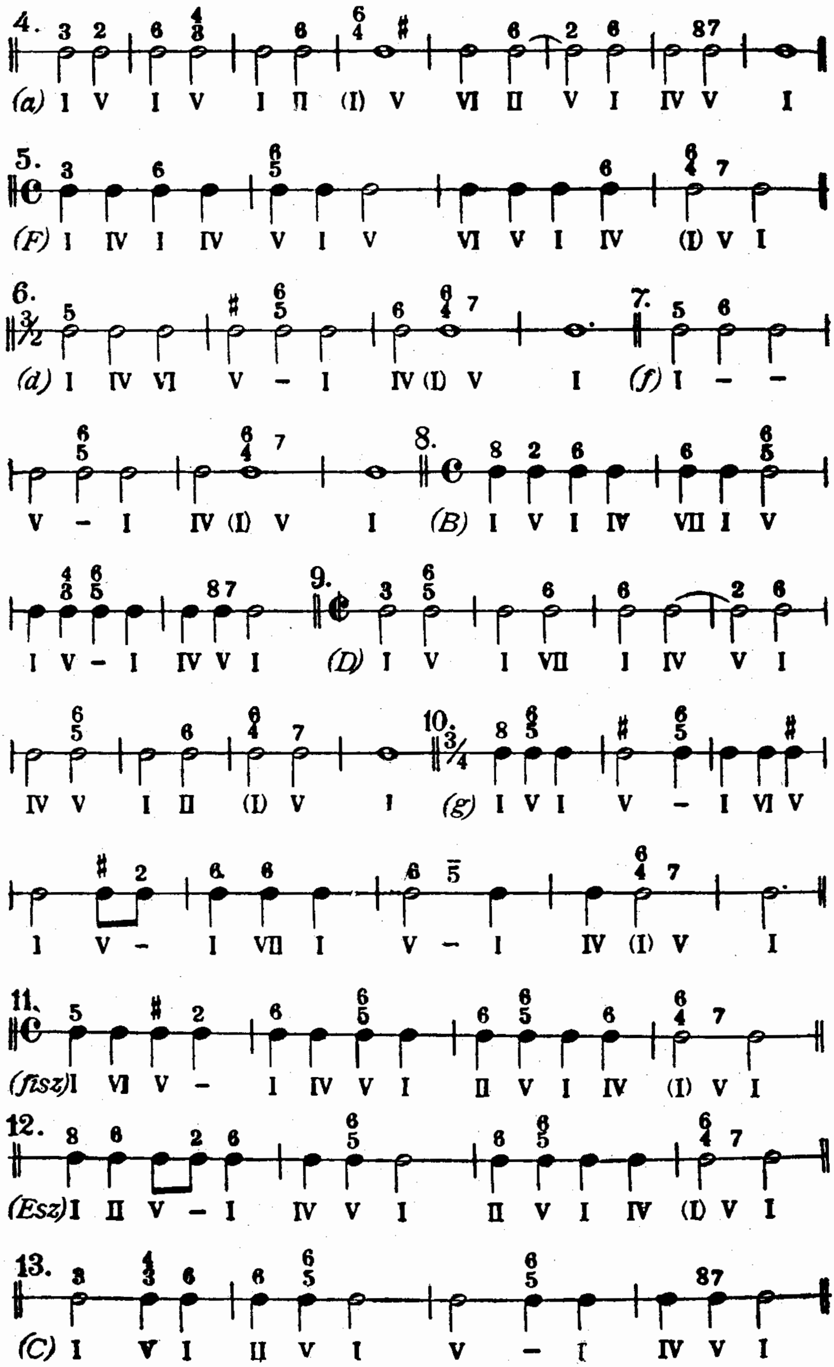


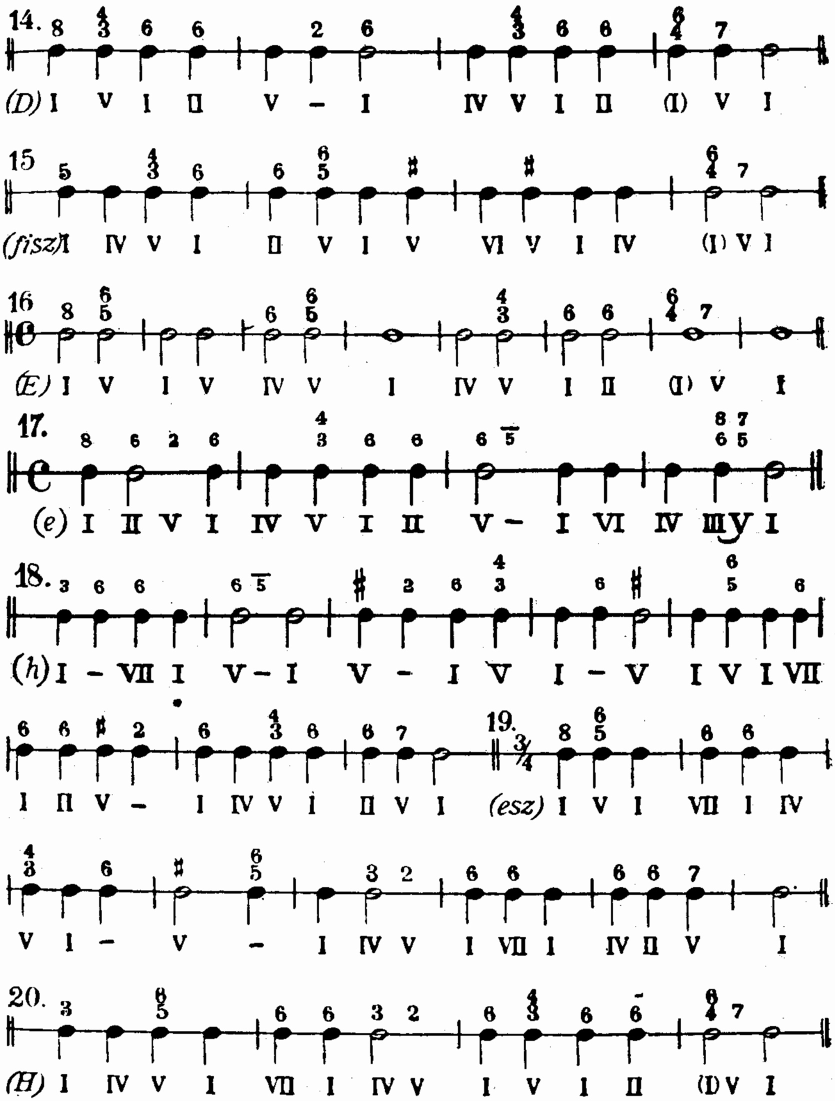


IX. LECKE.






4.
(a) I V I V I II (I) V VI II V I IV V I
5.
(F) I IV I IV V I V VI V I IV (I) V I
6.
(d) I IV VI V – I IV (I) V I
7.
(f) I – –
V – I IV (I) V I
8.
(B) I V I IV VII I V
I V – I IV V I
9.
(D) I V I VII I IV V I
IV V I II (I) V I
10.
(g) I V I V – I VI V
I V – I VII I V – I IV (I) V I
11.
(fisz) I VI V – I IV V I II V I IV (I) V I
12.
(Esz) I II V – I IV V I II V I IV (I) V I
13.
(C) I V I II V I V – I IV V I
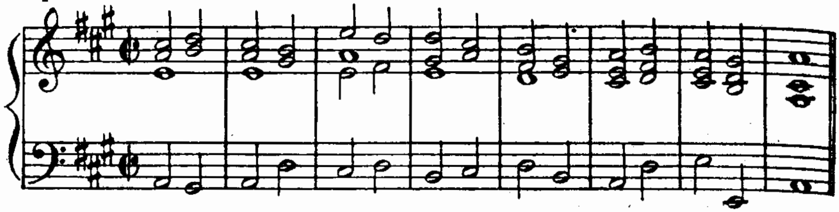


Gyakorlat. Játsszuk *minden hangnemben* a fenti négy mintapéldát.

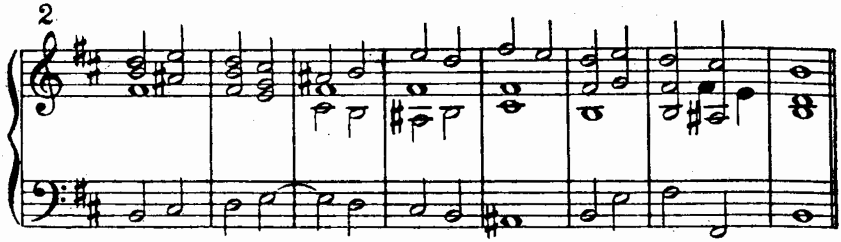
A következő lecke szolgáljon a dominánsszeptimakkordnak és megfordításainak felismerésére. Irjuk ki minden basszus fölé a megfelelő számjelzést és határozzuk meg az akkordok fokát és funkcióját.

X. LECKE.
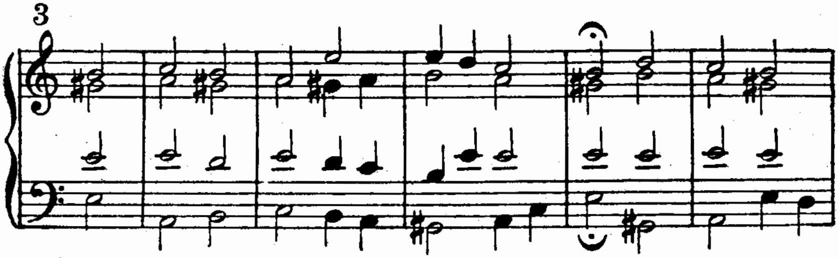
1
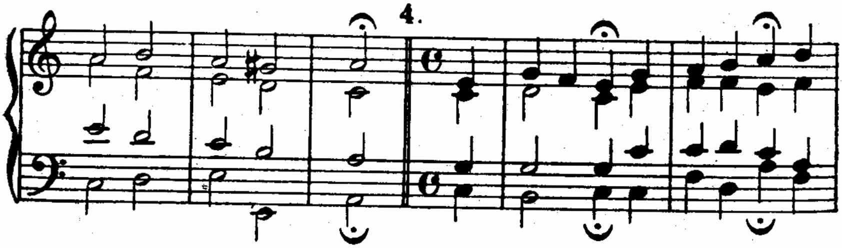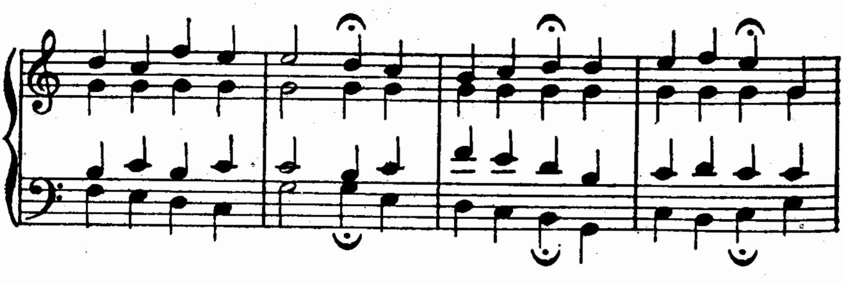


2
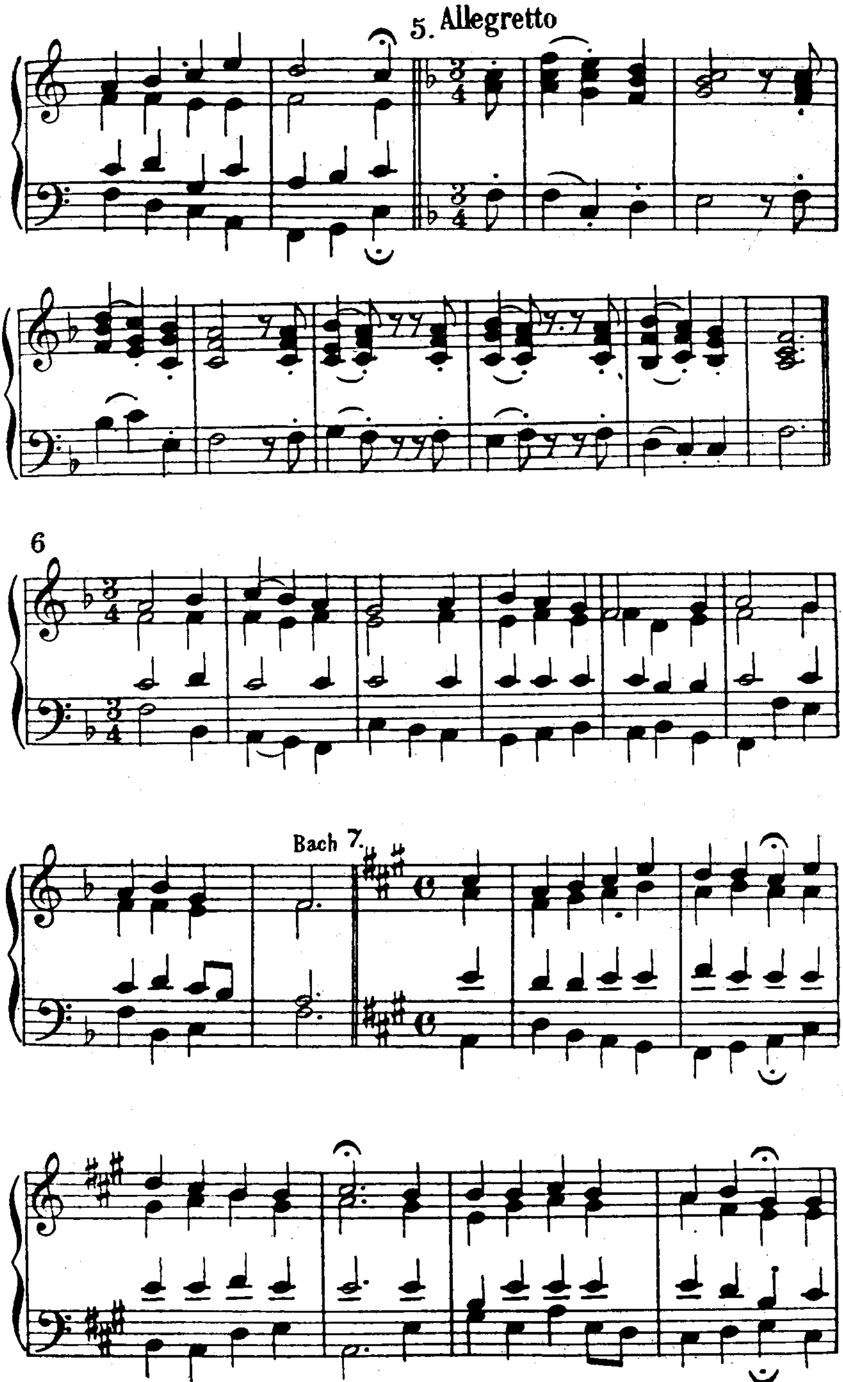


3
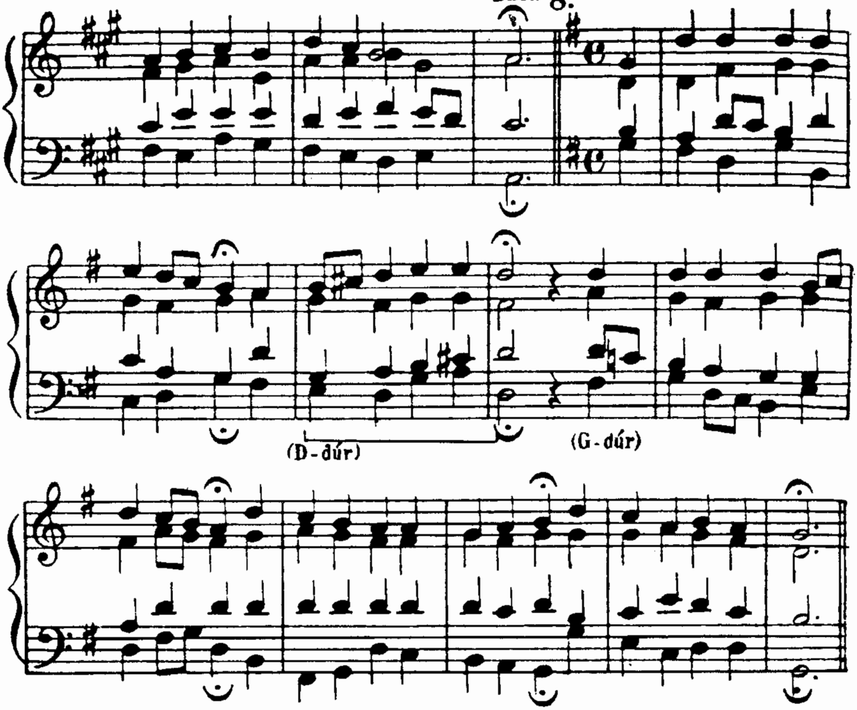







5. Allegretto
6
Bach 7.

Bach 8.



12. FEJEZET.

A dominánsszeptimakkord fordításainak gyakorlati alkalmazása.

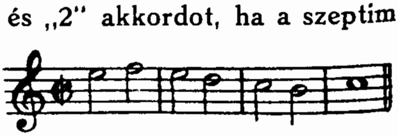
A) *Szopránok összhangosítása.*

Az adott szopránok összhangosításánál a 9. fejezetben ismertetett elvek irányadók; itt törekedjünk dom.-szeptimakkordok alkalmazására is. Alaphelyzetben azonban lehetőleg csak a záradékban forduljanak elő, mivel azt meggyőzőbbé teszik, közben inkább fordításokat használjunk. A záradékban a szeptimakkord vagy egyszerűen, vagy átmenőleg mint 8 7 alkalmazható.
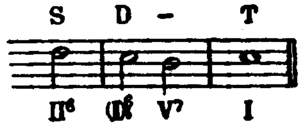
Minden esetben gondolhatunk a szeptimakkord használatára, amikor az összefűzés sorrendje domináns harmóniát kíván, és a további kapcsolás a szeptimakkord feloldási szabályainak megfelel. Vigyázzunk azonban arra, hogy a fordításoknál az akkord valamelyik hangját meg ne kettőzzük, így pl. nem használhatunk $^6_5$ akkordot, ha a terc, és „2" akkordot, ha a szeptim a szopránban is előfordul.

Legyen adva e négytaktusos mondat:

234.
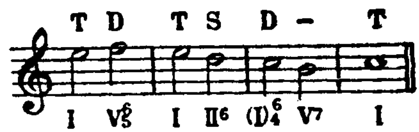


Mindenekelőtt állapítsuk meg a kadenciát az utolsó hang I. fok, ezt megelőzi az V. fok (lehetőleg szeptimakkord!), a súlyos ütemrészen még egy *D* harmóniát, I. fokú $^6_4$ akkordot jelzünk, mivel a *c* alkatrésze ennek a hangzatnak, a *S* tehát csak a *d* hangra fog esni; ez a *d* mint a II. fok alkatrésze meg is határozza pontosan a *S* harmóniát:
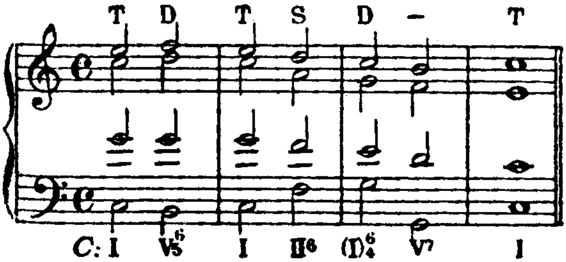


A kezdő I. fok az *f*-re mind *D*, mind *S* harmóniát tesz lehetségessé. Ha szubdomináns akkordot használunk, úgy a következő ütem első részére *D*-nak kellene esnie, de az *e* nem alkatrésze sem az V., sem a VII. foknak, különben is a következő hangra *(d)* már fixirozva van a *S*, márpedig nem logikus a *D* utáni *S*. Az *f* hangra tehát *D* jelzést választunk. Itt nyílik alkalom a szeptimakkord *(g—h—d—f)* valamelyik fordításának alkalmazására, mert a szoprán menete lehetővé teszi a szeptimakkord sima feloldását: a szeptim lefelé halad az I. fok tercére. Választani lehet a $^6_5$ és $^4_3$ akkord között; szekundakkord lehetetlen. (Miért?)

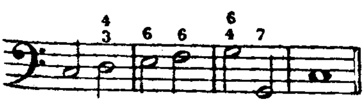
Eddigi eredményeink:



Következhetik a négyszólamú kidolgozás:
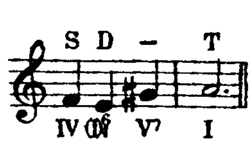


A $^4_3$ akkord alkalmazása esetén a baszszusba kerülő *d* hangot nem az I. fok alaphangjára, hanem inkább tercére vezetjük, mert ezáltal simább szólamot nyerünk:



A $^4_3$ és szekundakkord alkalmazásával oldjunk meg egy moll példát is:
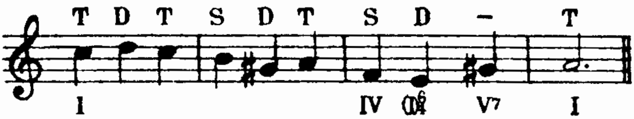
235. 

Irjuk fel a kadencia funkciójelzéseit:



Az első ütem utolsó hangjának tonikai jellege miatt az előtte álló *d* hangra *D* harmóniát használunk; a második ütem
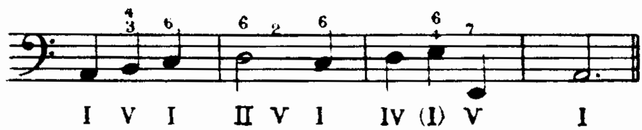
középső hangja mint vezérhang feltétlenül *D* jellegű, ezt megelőzheti a *S* és követheti a *T*. Az egész példa funkciójelzése:



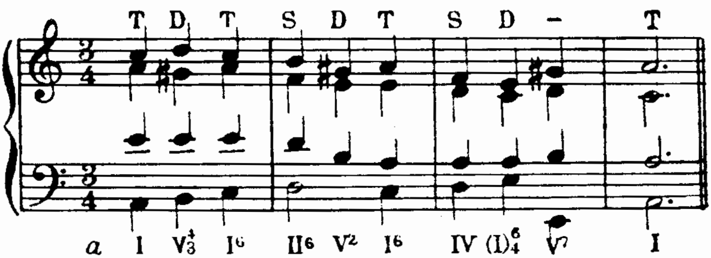
Mivel a cél az, hogy minél több szeptimfordítást használjunk, a *D* harmóniák mind V. fokú hangzatok lesznek: I V I II V I | IV (I) $^6_4$ V ^{7} | I.

Állapítsuk meg részletesen a basszus szólamát is.
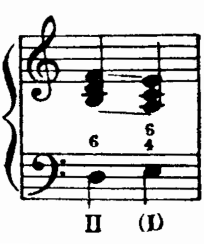
Az első taktusban levő V. fokra $^6_5$ és $^4_3$ lehetséges; ha terckvartakkordot választunk, a basszusba kerülő *h* hangot a folyamatos szólamvezetés érdekében *c*-re vezetjük, ami által I. fokú szextakkord keletkezik. A II. fokot csak fordításban használjuk: a basszusba *d* kerül. A szopránban következő *gisz* csak $^4_3$ vagy 2 fordítást enged meg; az előző taktusban már hallottunk egyszer terckvartakkordot, azért azt most mellőzzük. Mivel a szeptim a basszusban is elő van készítve, azt közös hangként átkötjük és szekundakkordot állapítunk meg, mely után csak az I. fok szextfordítása következhetik:



Ezzel hozzáfoghatunk a középszólamok kitöltéséhez is:
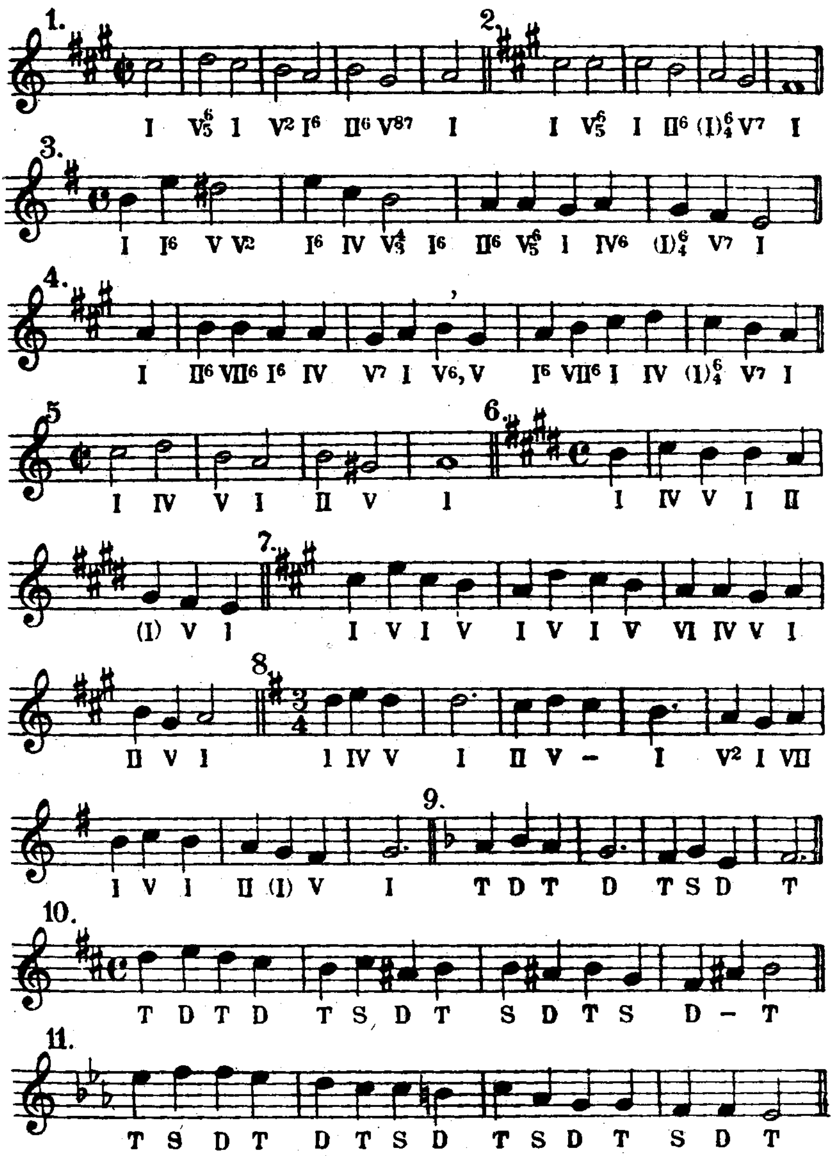


A záradékban levő *S* nem engedi meg a II. fokkal való helyettesítést is, mert egyrészt a tenorba kerülne a II. fok alaphangja, ami a II. fokú szextakkordnak nem szép hangzást ad, másrészt a tenor és szoprán között kvintpárhuzam keletkeznék.
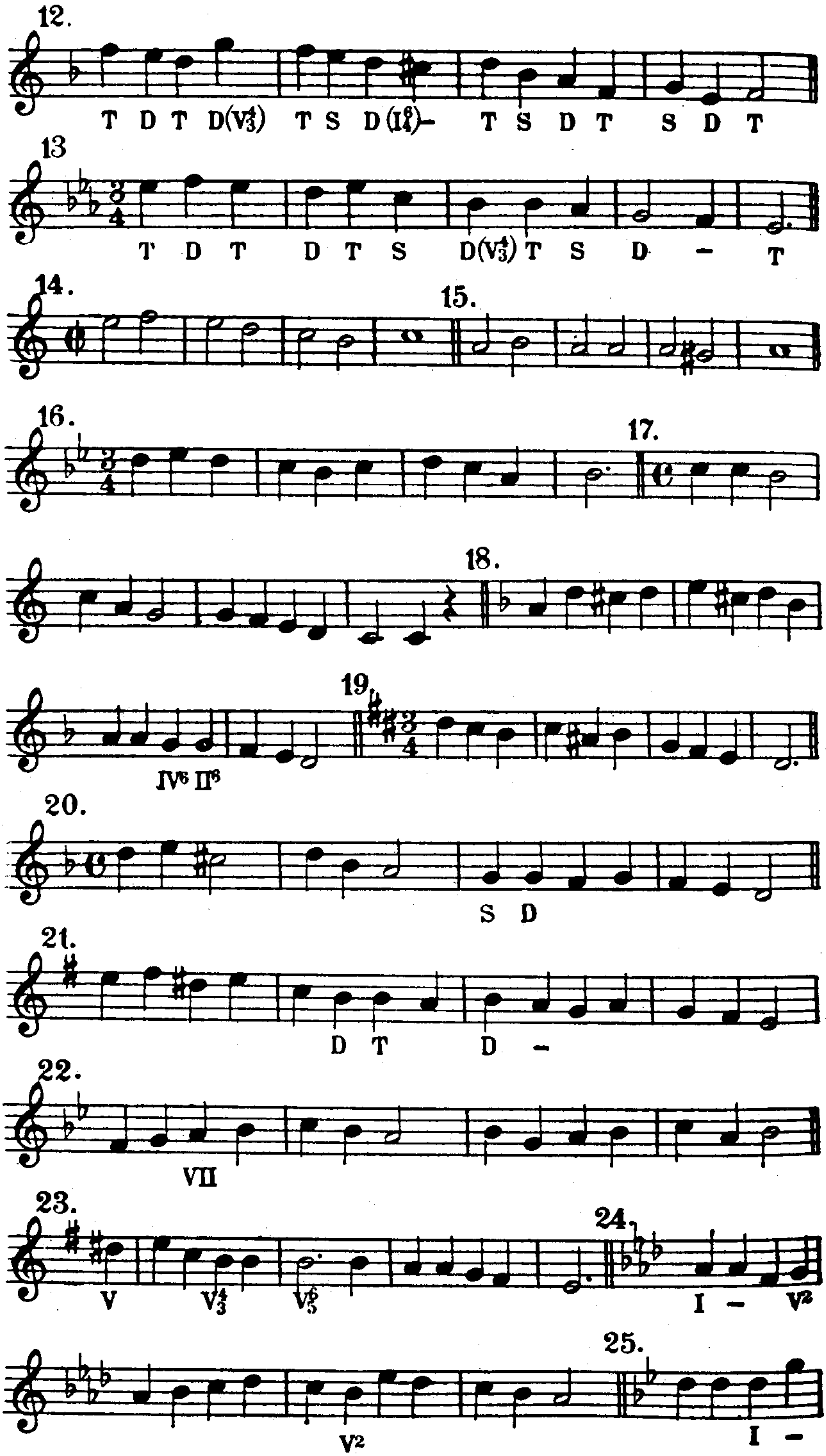


A két kvint közül az első ugyan szűkített, de míg a mesterek gyakorlatából azt tanultuk, hogy *a tiszta kvintről a szűkítettre való haladás megengedett*, addig ugyancsak a meste-
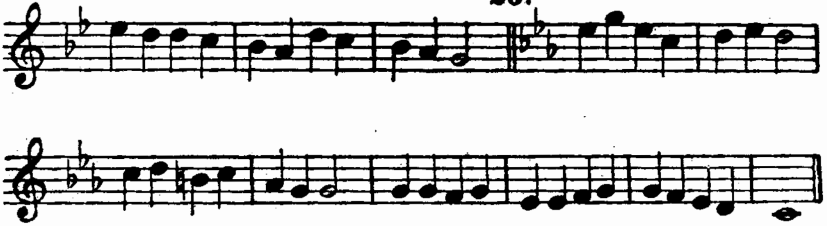
reknek gyakorlata (néhány kivételtől eltekintve) arra int, hogy az ellenkező kapcsolatot: a *szűkített kvintről a tisztára való menetel gyengének* kell tartanunk.

XI. LECKE.




12.
T D T D(V4/3) T S D(I6/4)– T S D T S D T
13
T D T D T S D(V4/3) T S D – T
14.
15.
16.
17.
18.
19.
IV6 II6
20.
S D
21.
D T D –
22.
VII
23.
V V4/3 V6/5
24.
I – V2
V2
25.
I –

26.



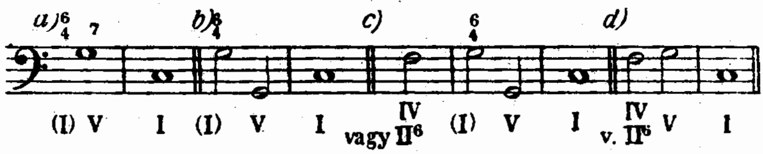
B) *Számozatlan basszus kidolgozása.*

Határozzuk meg a következő leckében, hol alkalmazhatunk hármas- és hetedhangzat fordításokat.

E feladat megoldásánál általában azokat az elveket kell szem előtt tartanunk, melyek a hangzatok logikus egymásutánját meghatározzák. A részletekre térve a kezdőnek a harmonizálásnál alkalmazott módszer követését ajánlom: állapítsa meg mindenekelőtt a kadenciát.

Az utolsó akkord, éppúgy mint az első, I. fokú alaphármas, ezt megelőzi a *D*, az *V*. fok, rendszerint alaphelyzetben. Ha az utolsóelőtti hang egész hang volna (236a), vagy a basszus oktávugrást tesz (b), úgy a taktus első (súlyos) felére mindíg (I) $^6_4$ akkordot használjunk mint domináns harmóniát. A kvartszextakkordot, vagy ha ez nincs, közvetlenül az V. fokot a *S* valamelyik hangzata (IV. vagy II.) előzi meg (236c, d).

236.
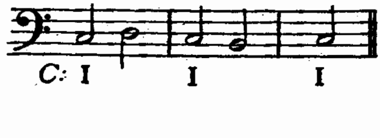


Az V. fokra természetesen szeptimakkordot is használhatunk, sőt a gyakorlat célját tekintve, lehetőleg csak azt alkalmazzuk.

Miután így a záradékot megállapítottuk, hozzáfoghatunk a példa elejének megszámozásához. Mint már mondottuk, a II. és VII. fokot alaphelyzetben nem, csak fordításban használjuk; a dom.-szeptimakkord is általában csak a végén forduljon elő alaphelyzetben, közben inkább fordítás alakjában. A hangsor egyes hangjainak megszámozására vonatkozólag könnyebbség céljából még ezeket jegyezzük meg:
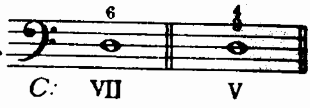
1. A skála első fokát mindíg az I. fokú hármas alaphangjának tekintjük:

237.
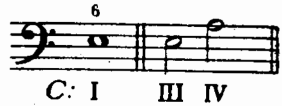


2. A skála második hangja (mivel a II. fokú **hármas alap**helyzetben ritkábban szerepel) vagy a VII. fok *első*, vagy az V. fokú szeptimakkord *második fordításának* legyen a basszusa:

238.



3. A tercet általában az I. fokú szextakkord basszusának vesszük, a III. fokú hármas alaphangjának csak akkor, ha a hatodik fok következnék utána:
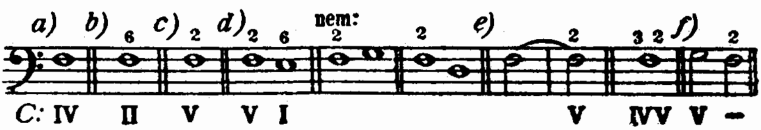
239.



4. A skála kvartja a negyedik fok alapja, a második fok terce és az V. fok szeptimje lehet. Megszámozásánál e szerint alaphármas (240a), szextakkord *(b)*, ill. szekundakkord *(c)* közül válogathatunk. Utóbbi azonban csak akkor jöhet tekintetbe, ha a basszus lefelé lépve eleget tesz a szeptim feloldási követelményeinek *(d)*. Ha a kvart átkötött *(e)* vagy egész hang, úgy a második felére mindíg szekundakkord vehető.

Szekundakkordot használhatunk végre akkor is, mikor a kvart súlytalan ütemrészen a kvint után következik *(f)*. Ez az átmenő szekundakkord.
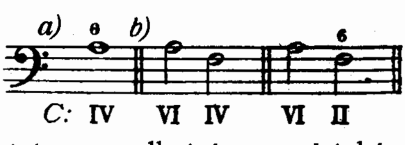
240.



5. A kvint a kvartszextakkordtól eltekintve mindíg az V. fokú hármas- vagy négyeshangzatnak az alaphangja.
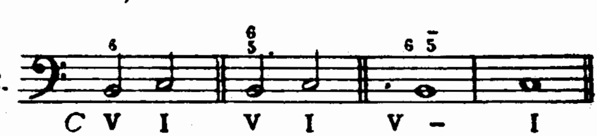
6. A szextet vagy a IV. fok tercének vesszük, vagy a VI. fok alaphangjának, különösen akkor, mikor *S* harmónia következik utána:

241.
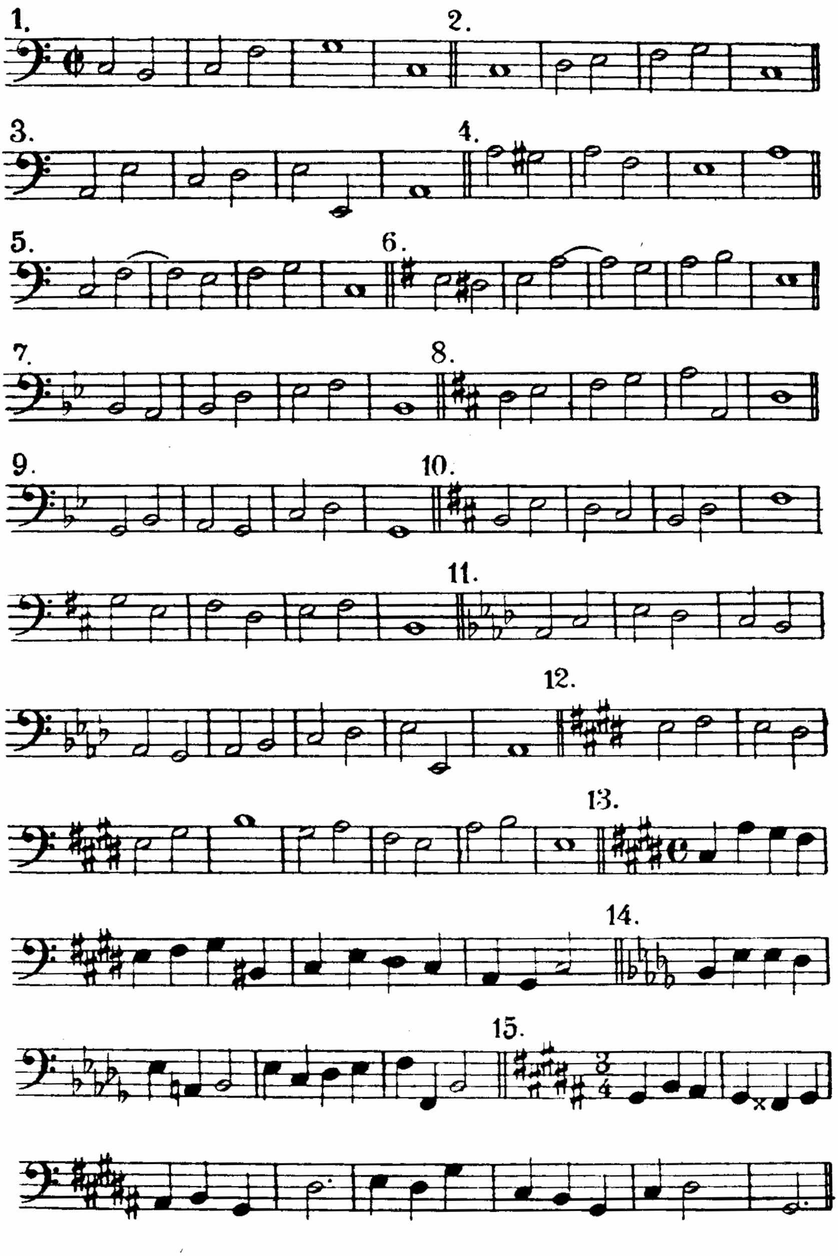


7. A vezérhang csak az V. fokú akkordnak lehet mint terc az alkatrésze, azért hármashangzat esetén 6, négyeshangzat esetén $\frac{6}{5}$ jelzést teszünk föléje. Ha a vezérhang egész hang, mindkét változatot egymásután is alkalmazhatjuk:

242.



Mielőtt a lecke kidolgozásához fognánk, tanulmányozzuk át eddigi gyakorlataink basszusait.

XII. LECKE.



Gyakorlat. Szerkesszünk önállóan 4 és 8 taktusos foksorokat.
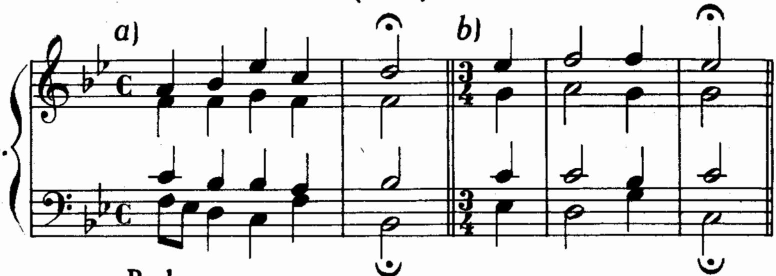
13. FEJEZET.

A mellékhetedhangzatok.
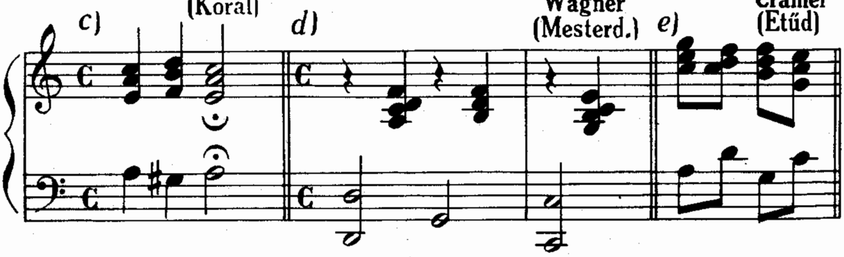
Eddig a négyeshangzatnak csak azon alakjával foglalkoztunk, mely a skála V. fokán épült, s melyet dominánsszeptimakkordnak neveztünk. Felmerülhet a kérdés, vajjon a mellékhármasok mintájára nem képezhetők-e más fokon is négyeshangzatok, és ha igen, mi azok szerkezete? A kérdés eldöntésére a mesterekhez fordulunk:

Bach (Korál) Bach (Korál)
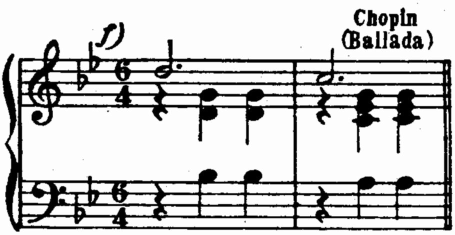
243.



Bach (Korál) Wagner (Mesterd.) Cramer (Etűd)



Chopin (Ballada)



Elemzés: a) *B*-dúr V. fokú hármasából kialakuló szekundakkord és ennek feloldása után új alakzat következik: a *c—esz—g* II. fokú hármashoz *b* mint új elem járul és azt négyeshangzattá változtatja át. Mivel ez a *b* az alaphanggal szeptim hangközt alkot, a dominánsszeptimakkord mintájára e négyeshangzatot is szeptimakkordnak nevezhetjük. E II. fokú hangzatot az V. fokú hármas követi.

b) Az I. fokú szextakkord után ugyancsak négyeshangzattal találkozunk: a II. fokú *d—f—a* hármas a c szeptimmel bővülve szeptimakkordként jelentkezik és tovahaladásában az V. fokú hetedhangzatot érinti.

c) *a*-moll alaphármas és *gisz—h—d—f:* VII. fokú négyeshangzat.

d) *d—f—a—c:* II. fokú szeptimakkord, ezt követi a dom.-szeptimh., majd az I. fokú hangzat, melyet a *h* hozzájárulása szintén négyeshangzattá alakít át.

e) *a—c—e—g:* *C*-dúr VI. fokú szeptimakkord, melyet *d—f—c* hangokból álló hangzat követ. A *d—c* hangköz szeptimakkordra mutat, melyből a kvint kimaradt. A dom.-szeptimakkord szerkesztésénél láttuk, hogy a kvint nélküli négyeshangzatnak *hiányos* szeptimakkord a neve.

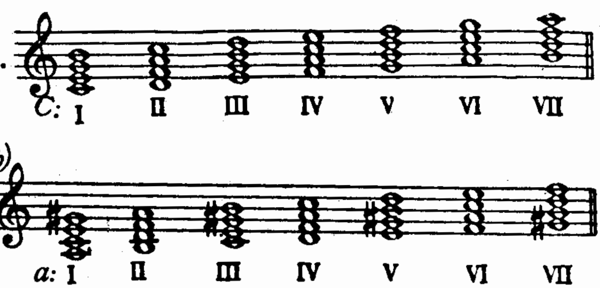
A példa a további menetben újra négyeshangzatot (V) mutat, mielőtt a tonikával végződnék.

f) *g*-moll I. fokú szextakkord és *a—c—esz—g:* II. fokú szeptimakkord.

Nemcsak az V. fokon, hanem a skála más fokán is képezhető négyeshangzat olymódon, hogy a hármashangzathoz szeptimet is szólaltatunk meg. A fenti példában ugyan nem szerepel valamennyi fokra épített négyeshangzat, de a bemutatott minták után arra következtethetünk, hogy az elő nem forduló többi fokon éppúgy szerkeszthető szeptimakkord. E négyeshangzatokat a dom.-szeptimakkordtól való megkülönböztetésül *mellékszeptimakkordok*nak nevezzük.

Hogy az összes létező mellékszeptimakkordokkal és azok szerkezetével megismerkedhessünk, építsünk a dúr és moll skála minden fokára négyeshangzatot:

244.



Szerkezet szempontjából menjünk végig mindegyiken és állapítsuk meg, milyen hármasból és milyen szeptimből áll, amikor is a következő eredményre jutunk:

Dúrban:	1.	I. és IV. fok	nagy hármas	nagy szeptimmel
	2.	II., III. és VI. fok	kis „	kis „
	3.	VII. fok	szűkített „	kis „
Mollban:	1.	VI. fok	nagy hármas	nagy szeptimmel
	2.	IV. fok	kis „	kis „
	3.	II. fok	szűkített „	kis „
	4.	I. fok	kis „	nagy „
	5.	III. fok	bővített „	nagy „
	6.	VII. fok	szűkített „	szűkített „

utóbbit röviden csak *szűkített szeptimakkordnak* nevezzük. A do-

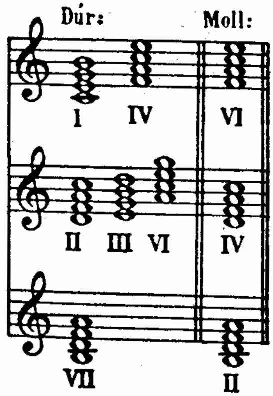
minánsszeptimakkord dúrban, mollban egyaránt: nagy hármas kis szeptimmel.

Könnyebb áttekintés kedvéért állítsunk össze táblázatot, melyben az egyező csoportokat egyesítjük:

1. Nagy hármas, nagy szeptim:

2. Kis hármas, kis szeptim:

3. Szűkített hármas, kis szeptim:



4. Kis hármas, nagy szeptim:

5. Bővített hármas, nagy szeptim:

6. Szűkített hármas, szűkített szeptim:



E táblázat alkalmat ad valamely adott négyeshangzat hangnemi hovatartozásának megállapítására. Legyen adva a) *g—h —d—fisz* négyeshangzat: ez nagy hármast és nagy szeptimet mutató akkord. Ilyen a dúr skála I. és IV., ill. a moll skála VI. fokán van. A jelzett hangzat tehát: *G* I., *D* IV. és *h* VI. b) *g—b—desz—f:* szűkített hármas, kis szeptim. Ilyen található a dúr VII. és a moll II. fokán. Eredmény: *Asz* VII. és *f* II.

Gyakorlat. 1. Irjuk fel *G*-dúr, *d*-moll, *B*-dúr, *h*-moll, *E*-dúr, *b*-moll, *Fisz*-dúr és *cisz*-moll mellékszeptimakkordjait és állapítsuk meg a fenti táblázat alapján, milyen más hangnemben található mindenegyes akkord.
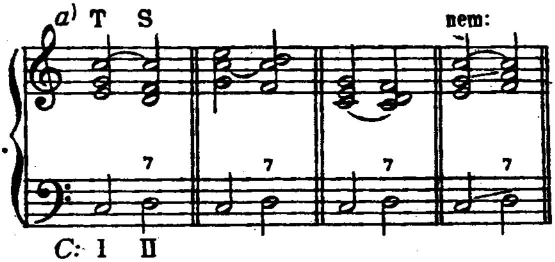
2. Énekeljük a *g—fisz*[1] hangok terjedelmében a kromatikus skála minden fokára a hatféle szeptimakkordot a fenti táblázatban felállított sorrendben és határozzuk meg mindenegyes akkord hangnemi hovatartozását.

3. Határozzuk meg hallás után a zongorán más által leütött szeptimakkordokat.
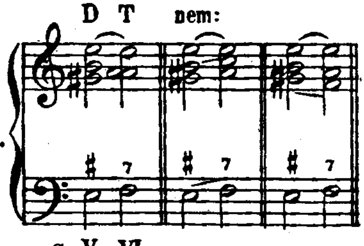
Az irodalomban található mellékhetedhangzatok azt mutatják, hogy azok mind *teljes*, mind *hiányos* alakban (l. 243e) fordulhatnak elő. Teljes az, mely a négyeshangzat mind a négy hangját magában foglalja, hiányos, melynél az egyik hang: a kvint kimarad. A kvint hiányzása esetén az alaphang van megkettőzve. A mellékszeptimakkordot a dom.-szeptimakkordhoz hasonlóan általában csak akkor szerkesztjük hiányosan, mikor a teljesen való szerkesztéssel hibás menetek vagy párhuzamok lépnének fel.

Igy, *ha alaphelyzetű hármashangzatról felfelé való fok-*
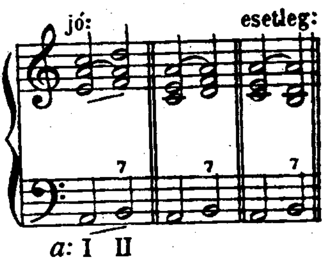
lépéssel szeptimakkordra megyünk, ez hiányos. **Teljes szerkesztés** esetében kvintpárhuzamokat kapunk (245.)

245.


Mollban az V—VI⁷ fokok egymásutánjánál nemcsak hiányosan kell venni a VI. fokú szeptimakkordot, hanem ennek tercét is meg kell kettőzni (246.).

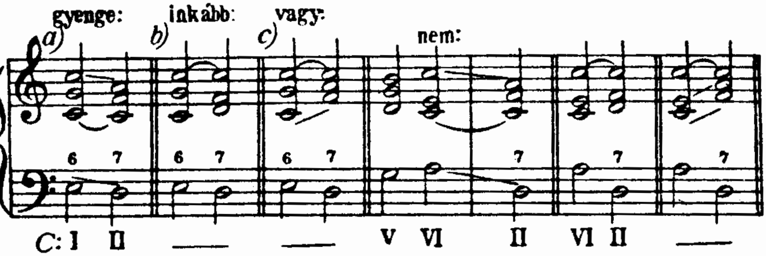
246.


A VII. fokú (mind dúrban, mind mollban) *és mollban a III. fokú szeptimakkord csak teljes alakban szerkeszthető.* Utóbbi azért, mert a kvint kihagyása a legjellegzetesebb hangközétől (bővített kvint) fosztaná meg az akkordot, a VII. fok pedig azért, mert az alaphangot nem kettőzhetjük (vezérhang!), s azonkívül a kvintnek, mint szűkített hangköznek a kimaradása szintén elhomályosítaná az akkord eredeti jellegét. Minthogy pedig a moll II. fokú hetedhangzatban is szűkített kvint van, ezt az akkordot is *legtöbbnyire teljes* alakban használjuk, még akkor is, ha az I. fokú hármashangzat előzi meg, mikor a basszus foklépése következtében kvintpárhuzam keletkezik (247.). E kvintpárhuzam ugyanis nem kifogásolható, mivel a második kvint szűkített.
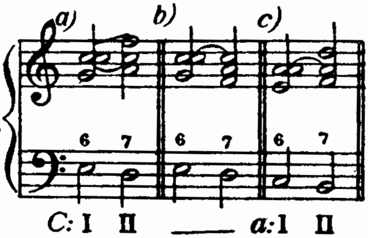
247.


Láttuk, hogy dúrban a basszus lépésszerű haladása a II. fokra sokszor csak hiányos szerkesztést enged meg (245.); oly esetben azonban, mikor az előző akkord állása választást enged a teljes és hiányos között, inkább a teljes mellett történjék a döntés, és ennek érdekében az egyes szólamokban nagyobb ugrást is megengedhetünk. Így ha a II. fokú szeptimakkordot oly hangzat előzi meg, melynek egyik hangja oktávban (szoprán és tenorban) van kettőzve, háromféle kötés képzelhető: *a)* az alsó hangot tartjuk meg közösnek, a többivel lefelé megyünk; ilyen-

kor azonban a basszus és a szoprán között nem szépen hangzó fedett kvint keletkezik; *b)* a felső hangot tartjuk meg közösnek és a szeptimakkordot hiányosan állítjuk be, vagy *c)* a felső közös hang átkötése mellett a tenor (esetleg alt is) kvartot lép a szeptimakkord tercére (ill. kvintjére), s ezáltal nagyon szépen hangzó teljes szerkesztést alkalmazunk (248.).

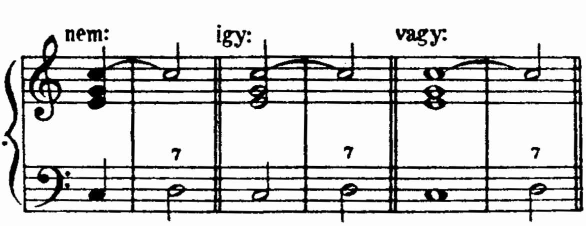
248.


A 243 *a)* alatti Bach-példa mutatja, hogy a kvartugrást a szextakkord más állása esetén a szopránban is sikerrel alkalmazhatjuk, mert ez gyakran sokkal dallamosabb szólamot eredményez, mint a szopránnak közös hangként való átkötése (249.)

249.


A mesterektől idézett példákban (243.) azt látjuk, hogy minden négyeshangzat szeptimje az előző akkordban is előfordul, úgyhogy az közös hangként átköthető. Ebből azt következtethetjük, hogy a *mellékszeptimakkordoknál a szeptimet mindig elő kell készíteni.* Nem elég tehát csak az alaphangot előkészíteni, amint az a dom.-szeptimakkordnál előfordulhat. Ez alól csak a VII. fok kivétel (l. 243c), mely lépésszerűen is bevezethető.

A szigorú vokális stílusban azelőtt fontos követelmény volt, hogy a szeptim-előkészítés hangsúlytalan ütemrészre essék, hogy így a szeptim hangsúlyos részen léphessen be, továbbá, hogy az előkészítés ne legyen kisebb értékű hang, mint maga a szeptim: vagy ugyanolyan, vagy nagyobb értékű legyen (250.) E szabály alól úgy a hangszeres, mint az újabb-

250.


kori kar-stílusban rengeteg kivétel található, mert sokszor épp a rövidebb előkészítés, vagy a hangsúlytalan belépés hozza létre a kívánt hanghatást.
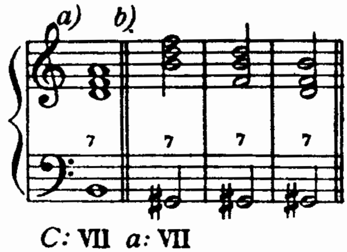
Maga a szabály különben pszichológiailag annyiban indokolt, hogy a szeptimnek különleges hatása teljesen csak hangsúlyos részen érvényesül.

A belépés tekintetében azonban mindenképen kivétel a VII. és (főleg mollban) a II. fokú szeptimakkord, mely hangsúlytalan ütemrészen is helyet foglalhat.

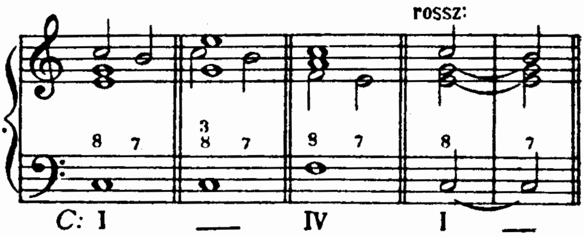
A VII. fokú szeptimakkordot dúrban úgy építsük fel, hogy a szeptim kerüljön a szopránba, mert ebben az állásában hangzik a legtermészetesebben (okát l. a 29. fej.). A szűkített szeptimakkordnál a szeptim bármelyik szólamban szerepelhet (251.).

A mellékhetedhangzatoknál is előfordulhat „átmenő" szeptim, mely felülről lépésszerűen lefelé vezetve csak súlytalan részre eshetik.

251.



252.



Miként a dominánshetedhangzatot oly hangzatnak fogtuk fel, melynél az V. fokú hármashoz a szubdomináns alaphangja járult, úgy a mellékszeptimakkordokat is oly alakzatoknak tekinthetjük, melyek két különböző hármashangzat összetételéből keletkeznek (pl. *c—e—g—h*, az I. és V. fokból; *f—a—c—e* a IV. és I. fokból stb.). E tekintetben eltérők ugyan a teoretikusok felfogásai, tény azonban az, hogy a szeptimnek, különösen a nagy szeptimnek hozzájárulása a hármashangzathoz megbontja annak egyensúlyát, konszonanciáját és ellentétet idéz elő, mely magában hordja a konfliktus kiegyenlítése utáni törekvést, vagyis

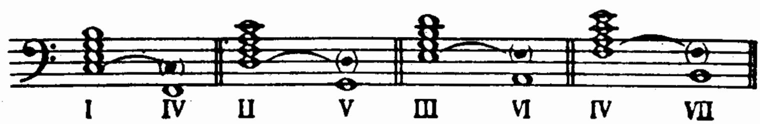
a két hármashangzat egyesülésének egy harmadik, úgynevezett *feloldási akkord*ban kell feloldódnia. És minél nagyobb a konfliktus kiegyenlítődése ellenére az ellentét az új, a feloldási akkord és a szeptimakkord között, annál tökéletesebb és kifejezettebb lesz a feloldás.

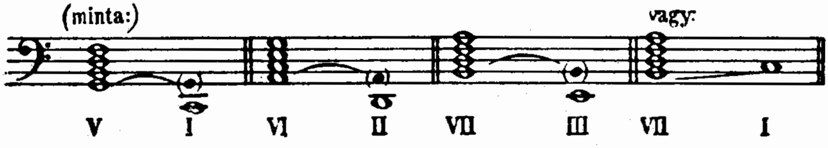
A mesterek gyakorlata mutatja (l. 243), hogy ők a kvintrokonságú akkordokat találták alkalmasnak a feloldásra (a): II^7—V, b): II^7—V^7—I, d): II^7—V^7—I^7, e): VI^7—II^7—V^7—I), az előbb említett ellentét a szeptimakkord és feloldási hangzata között tehát azáltal fog előállni, hogy a feloldási akkord a rokonság kidomborítása mellett is lényegileg új akkord lesz, amihez viszont az szükséges, hogy az egyik akkord alaphangja a másik akkord kvintjévé váljék.

Ez történik a dom.-szeptimakkord feloldásánál (*g*—*h*—*d*—*f*: *c*—*e*—*g*), és ha a mellékhetedhangzatokat is annak mintájára oldjuk fel, hogy t. i. a hetedhangzat alaphangjából a feloldási akkord kvintje lesz, a feloldást *kadenciális feloldásnak* nevezzük.*

A kadenciális feloldás mellett az I. fokú szeptimakkord a IV., a II^7 *az V., a* III^7 *a VI., a IV a VII, az* V^7 *az I., a* VI^7 *a II. és a* VII^7 *a III. fokra oldódik* (253).

253.
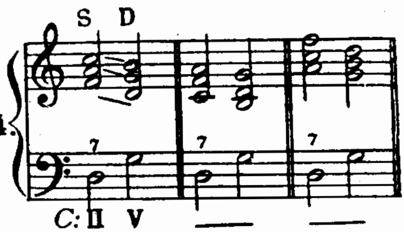




A VII. fokú hetedhangzatot csak szekvenciában (erről alább) követi a III. fok, egyébként az I. fokú hármashangzatra oldjuk.

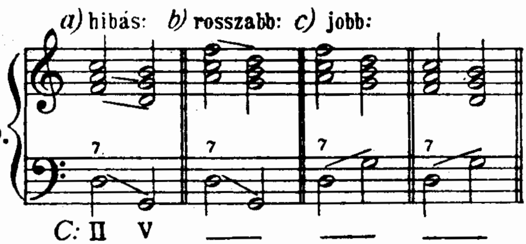
Kérdés, milyen a feloldás a szólamvezetés szempontjából? A basszus menete azáltal, hogy a fokok egymásutánját meghatároztuk, már meg van adva: az kvintet lép lefelé, vagy ami ugyanaz, kvartot felfelé. A többi szólamra vonatkozólag a 243. a) pél-
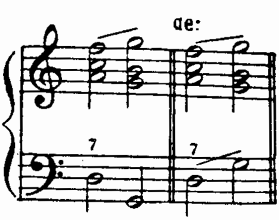
* Az elnevezés az V^7—I kadenciára utal.

da ad mintát. Bach a II. fokú szeptimakkordot **úgy oldja fel az** V. fokú hármasra, hogy mind a három szólamot **lefelé viszi.** Szabály: a *mellékhetedhangzatot úgy oldjuk fel, hogy* ***nemcsak*** *a szeptimet és kvintet, hanem a tercet is lefelé vezetjük.* **A terc** tekintetében a **feloldás** azért különbözik a **domi**náns-szeptimakkordétól, mert a mellékhetedhangzat terce *nem* vezérhang s így az minden nehézség nélkül tercugrással lefelé is vezethető (254.).
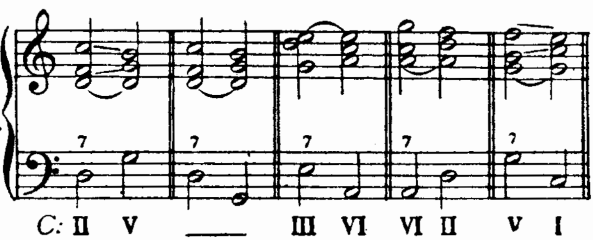
254.


A mellékhetedhangzatoknak hármashangzatra való feloldásánál a felső szólamok lefelé vezetése következtében gyakran nem szépen hangzó fedett kvintek és oktávok keletkeznek. Általános érvényű szabályt azonban erre vonatkozólag nem lehet felállítani, mert sok fedett kvint- és oktávpárhuzam az akkord helyzete és szólamvezetés logikája következtében elfogadhatóvá válik, míg más körülmények között kellemetlen. Mindenesetre jegyezzük meg azt, hogy a fedett kvint- és oktávmenetek a külső szólamokban (szoprán és basszus) jobban feltűnnek s így kevésbbé jól hangzanak (255b), mint a középső (alt és tenor) vagy a külső és középső (szoprán, alt stb.) szólamokban (255a). Sokszor azzal az egyszerű eszközzel megjavíthatjuk a hangzást, hogy a basszust nem kvinttel lefelé, hanem kvarttal felfelé léptetjük (255c). Amennyiben a basszus a lefelé haladással adva volna, a basszus és szoprán (255b) között jelentkező fedett kvintet azáltal is kikerülhetjük, hogy a szopránban levő tercet felfelé vezetjük (256.).

255.


256.


A hiányos szeptimakkord feloldása teljesen egyezik a dom.-szeptimakkordéval. Itt is közös az alaphang,
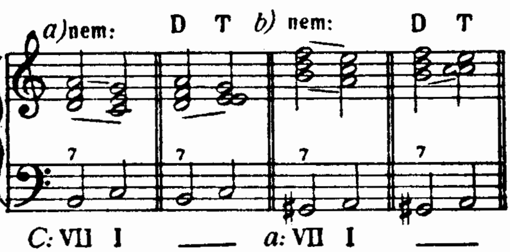
257.
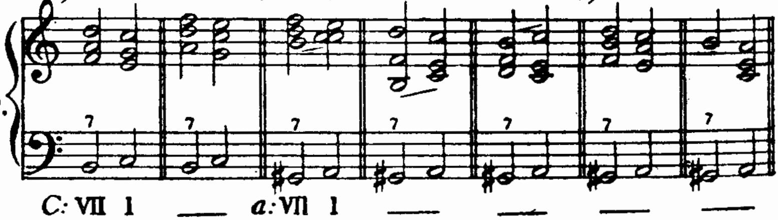

a szeptim lefelé és a terc felfelé megy (257.).

A mellékszeptimakkord feloldása általában teljes hármashangzatot eredményez, akár teljes, akár hiányos a hetedhangzat.

Külön figyelmet érdemel a VII. fokú és *mollban* a III. fokú négyeshangzat feloldása.
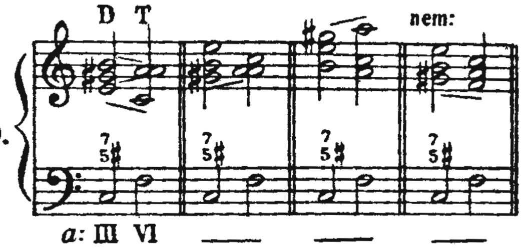
1. A VII. fokú szeptimakkord szeptimálásából (^{7} a szopránban) az *I. fokú* hármasra haladva a felső szólamok szabályszerinti lefelé vezetésével a szoprán és tenor között kvintpárhuzam keletkezik. Ennek kikerülésére a tercet felfelé léptetjük, ami által a feloldási akkordot kettőzött terccel kapjuk (258.). Dúrban a szeptimakkord egyéb helyzeteinél a szólamok minden nehézség nélkül vezethetők lefelé (259.), de mint már mondottuk, e helyzetek nem kielégítők. *A szűkített szeptimakkord rendes feloldása* valamennyi helyzetben a fenti minta után megy: *alaphang és terc felfelé, kvint és szeptim le-*

258.


259.


felé (259b). Ha azonban a dallam menete úgy kívánja, a terc (a szeptimhelyzet kivételével) lefelé is léphet (259c).

2. Mollban a III. fokú szeptimakkordnak a VI. fokra történő feloldásánál a módosított hangnak (vezérhang) a bővített mású elkerülése céljából felfelé kell haladnia (260.); mivel pedig a másik két szólam szabály szerint lefelé mozog, *a VI. fok kettőzött terccel* jelenik meg.

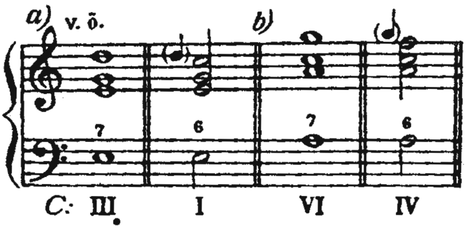
260.


Röviden úgy is felállíthatjuk e szabályt, hogy a mollban a III. fokú szeptimakkordnak és a VI. fokú hangzatnak összefűzését úgy kell megszerkeszteni, mint az V—VI. fokokét.

Használhatóság szempontjából a mellékhetedhangzatokat három csoportba sorozhatjuk:

1. Az első csoportba tartozik a II. és VII. fokú hetedhangzat (dúrban, mollban egyaránt); 2. a másodikba a dúr I., IV. és moll VI. fokú és 3. a harmadikba a dúr III., VI. és moll IV. fokú szeptimakkord.

Az első csoportbelieket bármikor használhatjuk, a második sorozatba tartozókat lehetőleg csak mint átmenő szeptimeket; ha ezek közül bármelyik hangsúlyos részen lép fel, úgy az egész feloldási sornak kell következnie az V. fokig (Pl. IV—VII—III—VI—II—V). Az utolsó csoport akkordjai már ritkábban fordulnak elő; akkor a legjobbak, ha hiányos alakban szerepelnek, amikor a szeptim úgy hangzik, mint a szext előtti késleltetés (erről később) vagyis mint olyan szextakkord, melynél a szext helyét a felső váltóhang foglalja el (261.).

261.


Hozzá kell azonban tenni azt, hogy a IV. fokú szeptimakkordnak, mint *módosított* hangzatnak fontos szerepe lesz. A moll I. fokú szeptimakkordot egyáltalán ne használjuk, mert a szeptimet csak bővített másodlépés árán lehetne lefelé oldanunk.

A mellékszeptimakkordok, minthogy külsőleg csak a hangközök minősége tekintetében különböznek a dom.-szeptimakkordtól, feloldási hangzataikkal szemben bizonyos fokban domináns
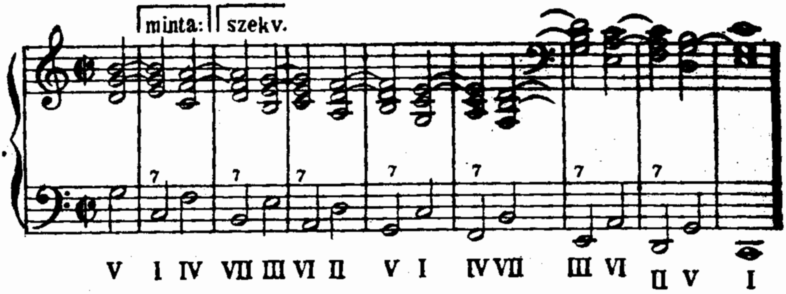
jelleget nyernek. Természetes, hogy e jelleg nem valóságos, azaz szigorú értelemben vett, hiszen ellentmondana ennek a nagy tercként jelentkező vezérhang s a kis szeptim együttes jelenlétének hiánya, valamint a mellékszeptimakkordoknak a tonalitásban elfoglalt másodrendű helyzete, hanem általános értelmű, amenynyiben minden akkordot, mely mást előkészít, domináns jellegűnek mondhatunk. A mellékszeptimakkordok pedig feltétlenül előkészítik az őket követő hangzatokat, mert a bennük mint disszonanciában rejlő feszültség és mozgató erő szükségképen vonja maga után a feloldást. A dominánssal való hasonlatosságra mutat a mellékszeptimakkordoknak kadenciális feloldása, midőn ezek teljesen a dominánshetedhangzat mintájára oldódnak fel.

Legerősebben domborodik ki a domináns jelleg a II. és V. fokok között, ahol a II. fokú szeptimakkord helyzete gyakran olyan, hogy azt az V. fok *valóságos* dominánsának érezzük. A II. foknak ebben a minőségében, mint a domináns dominánsának, *váltódomináns* a neve. Legelmosódottabb a domináns viszony a IV. és VII. fokok között, ahol a tiszta kvintlépés hiánya a kielégítő feloldást lehetetlenné teszi.

Azért fogjuk későbben a IV. fokú szeptimakkordot gyakran az V. fokra oldani, ami természetesen már nem lesz kadenciális feloldás.

Az a látszólagos domináns viszony, mely a mellékszeptimakkordok és feloldásaik között létrejön, legvilágosabban a szekvenciákban jut kifejezésre. A *szekvencia* egy zenei gondolatnak vagy harmóniafűzésnek mint mintának különböző fokokon való következetes ismétlése (sequi = követni). Adva van egy szeptimakkord feloldási hangzatával, és ez a kapcsolat mint minta a többi fokokon a legszigorúbb következetességgel hűen ismétlődik. Annyira előtérbe nyomul az utánzás törvényszerűsége, hogy a hangok a tonális összefüggésben bírt jellegzetességüket is elveszítik, és minden feloldásnál a szeptimakkord a feloldási akkord dominánsaként tűnik fel. Épp azért szabadabban kezelhetők a vezérhangok, hisz megszűnik ebbeli tulajdonságuk, s így azokat megkettőzhetjük és a VII. fokú hármashangzatot megkettőzött alaphanggal alaphelyzetben is használhatjuk (262.).

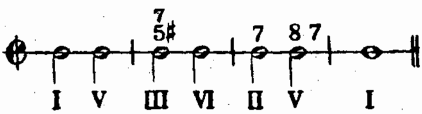
262.



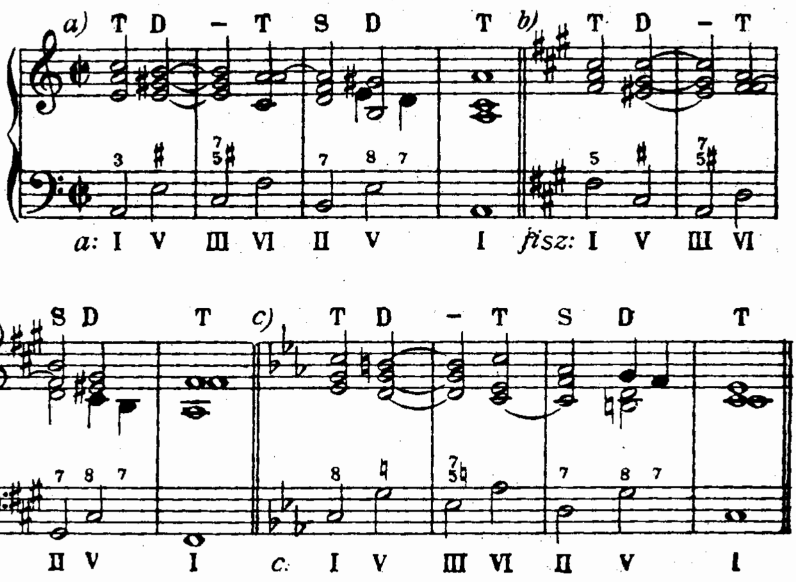
Transzponáljuk e szekvenciát (először írásban, aztán zongorán) mind a háromféle kezdéssel az összes használatos dúr hangnemekbe.

Harmonikus mollban e szekvencia a bővített másod miatt nem képezhető, legfeljebb természetes mollban, de akkor a záradéktól eltekintve nem különböznék a parallel dúrban szerkesztett szekvenciától.

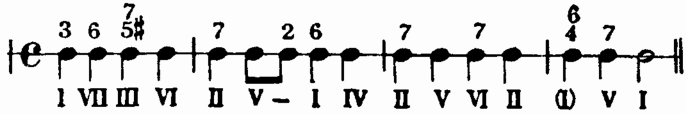
A moll III. fokú szeptimakkord feloldásának begyakorlására oldjuk meg e mintapéldát minden mollban:
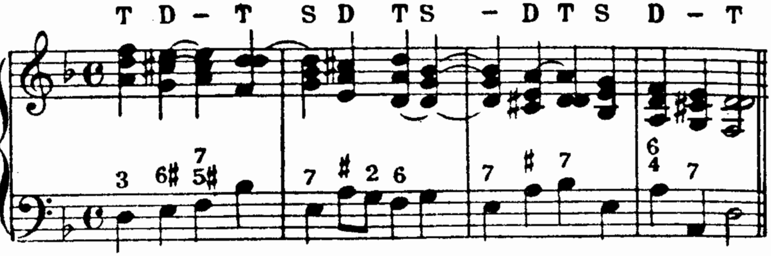


Pl.
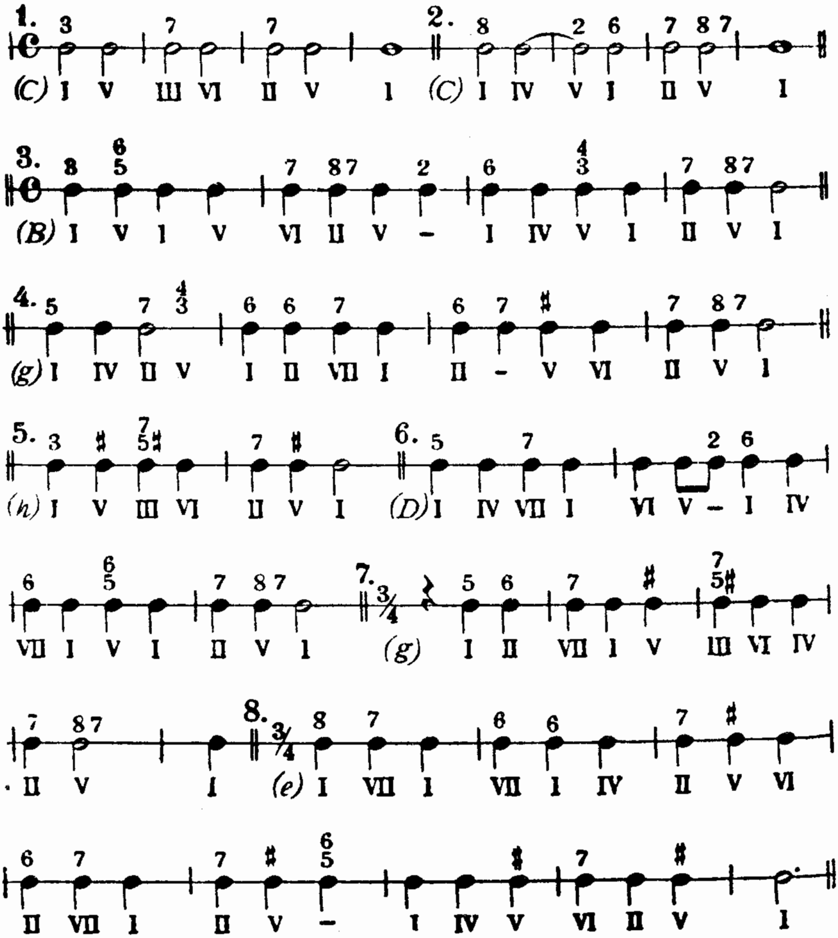


Következzék még egy példa s annak d-mollban való megoldása:
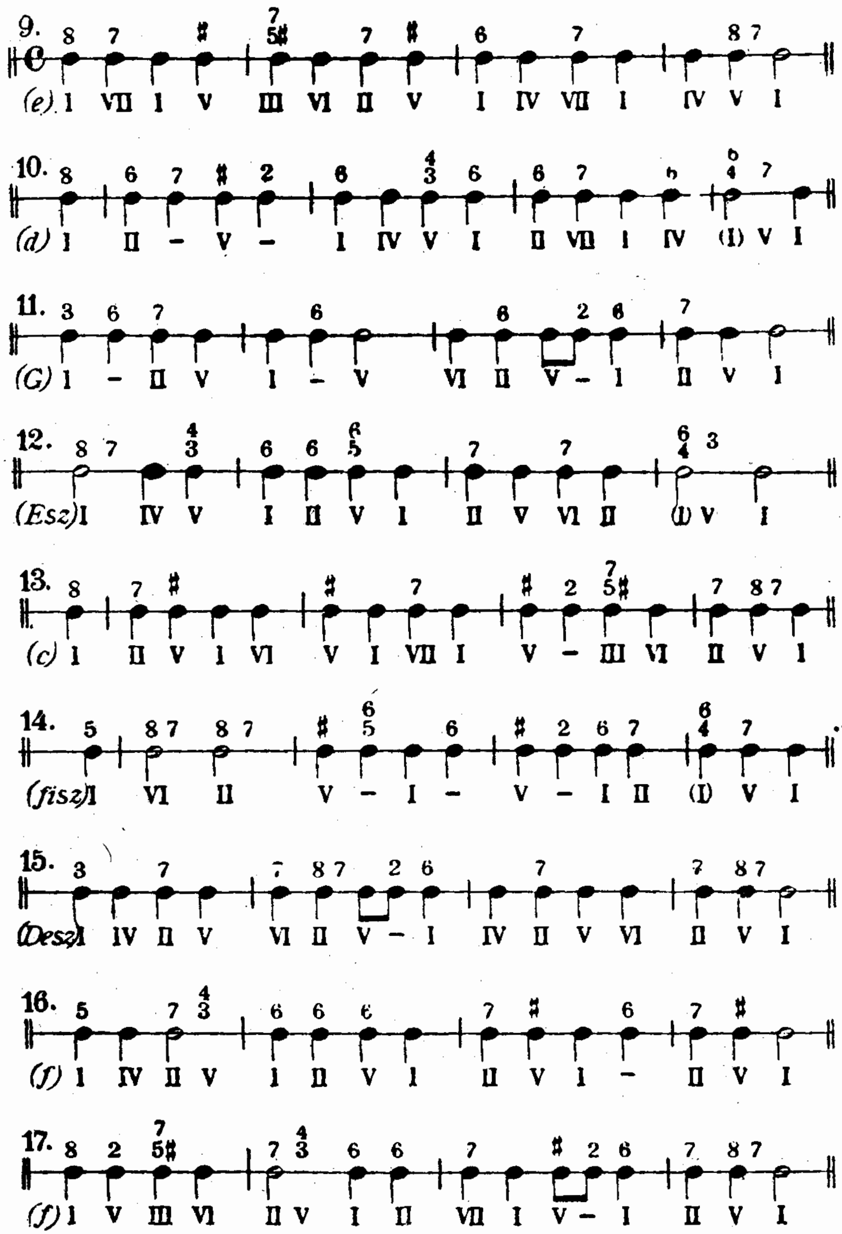




263.

XIII. LECKE.
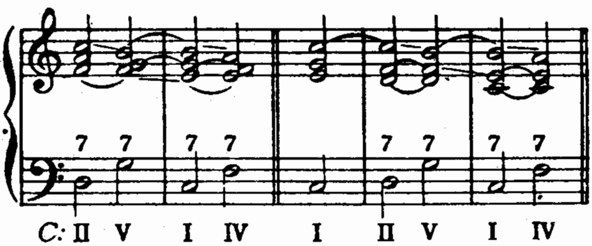




Már a 243. példában találkoztunk olyan kapcsolatokkal, melyeknél a szeptimakkord feloldásaként új szeptimakkord jelentkezett. *A szeptimakkord nemcsak hármashangzatra, hanem újabb szeptimakkordra oldódhatik.* Bach a 243 b) példában a II. fokú teljes szeptimet V. fokú hiányos szeptimakkordra oldja, a Cramer-példában *(e)* a teljes VI. fokú hetedhangzatot a hiá-
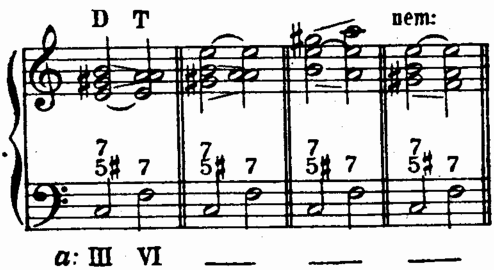
nyos II. fokú és ezt a teljes V. fokú hangzat követi. Következtetés: *ha több szeptimakkord következik egymásután, a teljes és hiányos hetedhangzatok váltakoznak egymással.*

Ez a váltakozás szükségszerű. Ugyanis ha az első szeptimakkordot szabályszerűen feloldjuk olyképen, hogy a szeptimet levezetjük, a következő szeptimet pedig előkészítjük, a teljes hangzat utáni hiányos és az ez utáni teljes önmagától alakul ki. (264.)

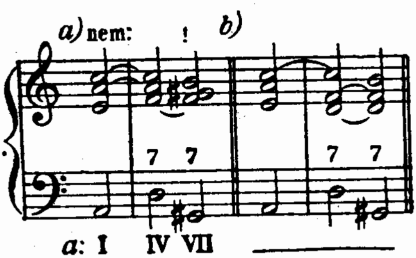
264.


A sorrendet az első akkord dönti el, melynek megszerkesztésénél azért ügyelnünk kell arra, hogy az teljes-e vagy hiányos.

Mollban a III. és VI. fokú szeptimakkordok egymásutánjában a VI. fok tercét éppúgy *kettőzzük,* mint fent, mikor ez csak hármashangzat alakjában szerepelt (265.).

265.


A VII. fok alaphangját mint vezérhangot természetesen csak szekvenciában szabad megkettőzni. Azért, ha nincs szekvencia, mint pl. harmonikus mollban, vagy csak két szeptimakkord követi egymást, de a VII. fokú hetedhangzat e kapcsolatban oly helyre esnék, ahol azt a teljes és hiányos akkordok váltakozása folytán hiányosan kellene megszerkeszteni, következőleg az alaphangot megkettőzni, úgy az előtte álló szeptimakkordot megváltoztatjuk, hogy a VII. fokút teljesen írhassuk fel. (266.)
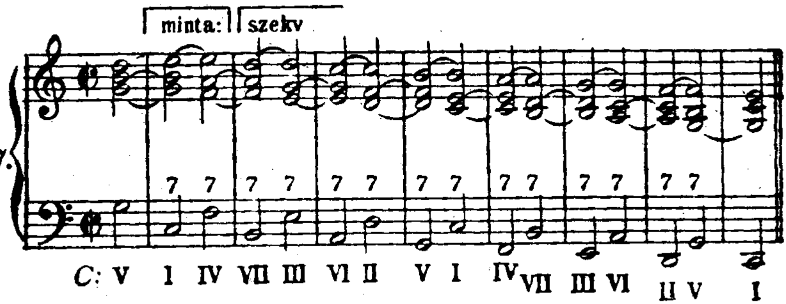
266.


Több szeptimakkord egymásutánjának az a jelentősége van, hogy a hangzatok az állandó szeptim jelenléte által szorosabban kapcsolódnak egymásba, mert mindegyikük egyesíti magában a feloldást és a disszonancia révén a to-

vábbi mozgásra való törekvést mindaddig, míg ez az egymásba fonódó lánc a tonikai hármasban befejezést és megnyugvást nem talál.

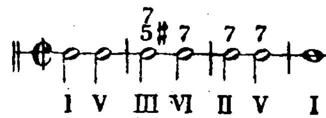
Szekvencia minden fokon való szeptimakkorddal:

267.
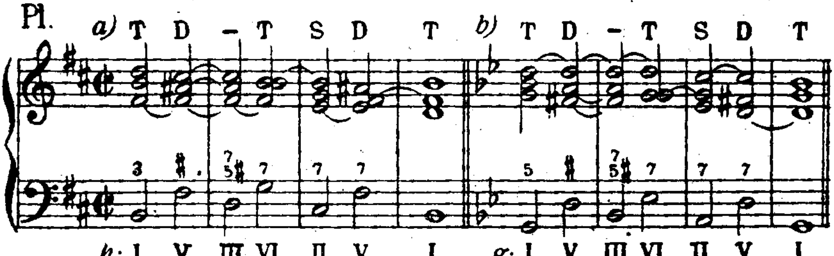


Transzponáljuk e szekvenciát (először írásban, majd zongorán) minden használatos dúr-hangnembe.

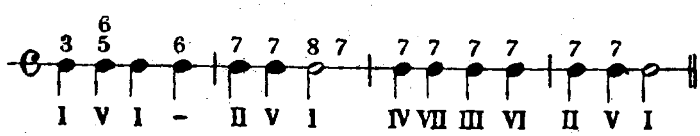
Oldjuk meg minden mollban a következő mintapéldát:



Pl.
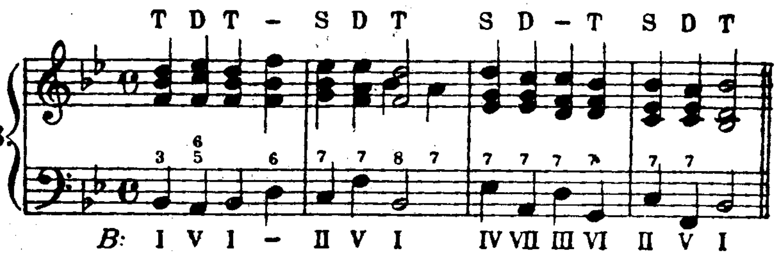


Álljon itt egy hosszabb példa is:

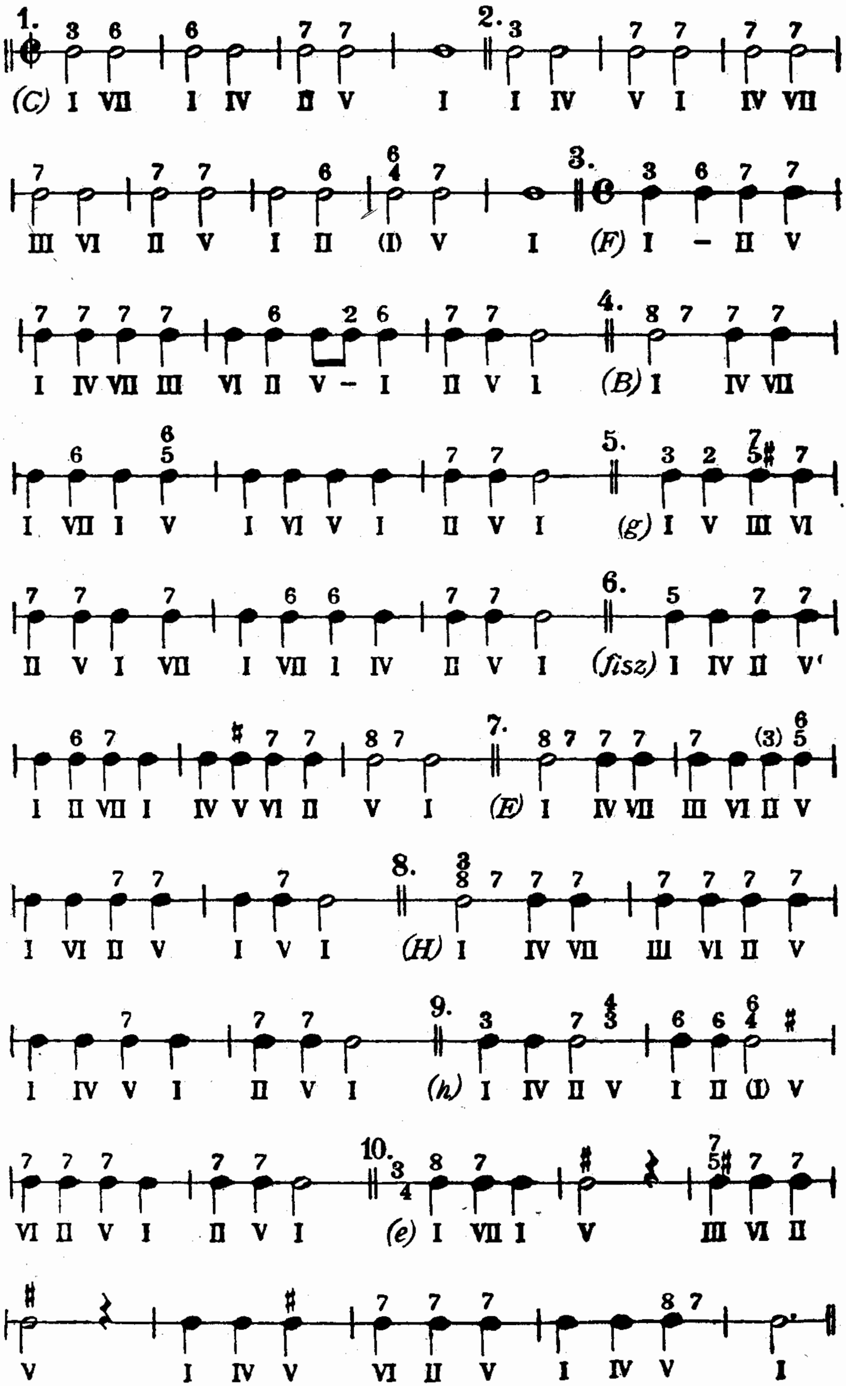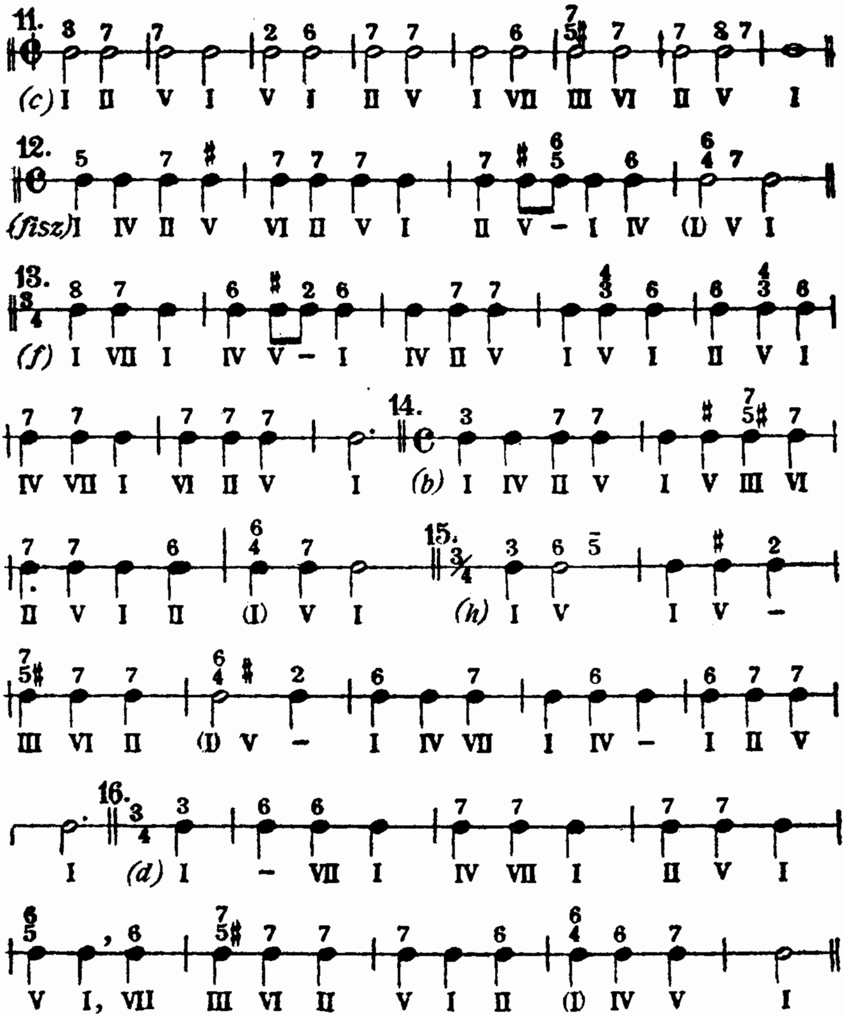


Ennek B-dúrban való kidolgozása:

268.



XIV. LECKE.


1. (C) I VII I IV II V I
2. I IV V I IV VII
III VI II V I II (I) V I
3. (F) I – II V
I IV VII III VI II V – I II V I
4. (B) I IV VII
I VII I V I VI V I II V I
5. (g) I V III VI
II V I VII I VII I IV II V I
6. (fisz) I IV II V
I II VII I IV V VI II V I
7. (E) I IV VII III VI II V
I VI II V I V I
8. (H) I IV VII III VI II V
I IV V I II V I
9. (h) I IV II V I II (I) V
VI II V I II V I
10. (e) I VII I V III VI II
V I IV V VI II V I IV V I



Gyakorlat. Transzponáljuk zongorán minden hangnembe a mintapéldákat.

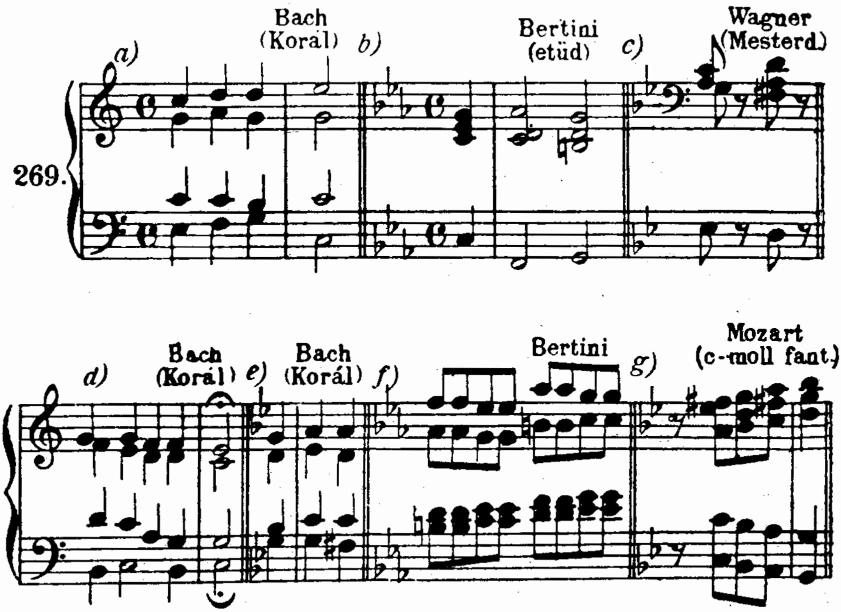
14. FEJEZET.

A mellékhetedhangzatok megfordításai.

A hetedhangzatnak azt az alakját, melynél az alaphang a basszusba kerül, a hármashangzat megfelelő alakjához hasonlóan alaphelyzetűnek mondjuk. Az alaphelyzetű szeptimakkord feloldásánál a basszusnak kvartot vagy kvintet kell lépnie, és ha több ilyen szeptimakkord követi egymást, a basszus szólamának a folytonos ide-oda való ugrás következtében nincsen meg az a gördülékenysége, melyet a dallamosság elengedhetet-

len feltételének tartunk. Vizsgáljuk még, nincsenek-e a hetedhangzatnak más alakjai is, melyek a basszus számára folyamatosabb menetet tesznek lehetővé.

269.



Az a) második hangzata négyeshangzat: *d—f—a—c*, melynél a terc a basszusba került; ugyancsak a terc van a basszusban b)-nél, ahol a hangzat: *d—f—asz—c*.

c) Négyeshangzatra mutat az *a* és *g* hangok egymásmellé kerülése. A hangzat: *a—c—esz—g*, kvint a basszusban.

d) A harmadik ütemrészen a *c* átnyujtása négyeshangzatot hoz létre, ez: *d—f—a—c*. a basszusban levő hang maga a szeptim. Feloldás: V. fokú kvintszextakkord.
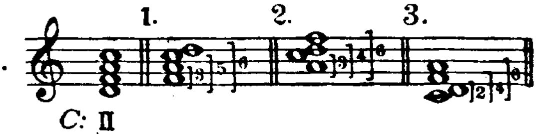
e) Ugyancsak a basszus hozza a szeptimet az *a—c—esz—g* szeptimakkordból, melyet dominánskvintszext követ.

f) A *h—d—f—asz* VII. fokú szeptimakkordot feloldása után ugyanazon hangokból álló hangzat követi, azzal a különbséggel, hogy most a terc került a basszusba.

g) *g*-moll szűkített szeptimakkordja: *fisz—a—c—esz*, basszusban a kvint.

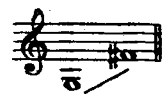
A mellékszeptimakkordoknál nemcsak az alaphang lehet a basszusban, odakerülhet a terc, kvint vagy szeptim is. A hetedhangzatnak azt a szerkesztését, melynél a hangzat tercét, kvintjét vagy szeptimjét tesszük a basszusba, a szeptimakkord *megfordításának* mondjuk. A három áthelyezési lehetőség szerint háromféle fordítás van. Az elnevezés a dom.-szeptimakkord
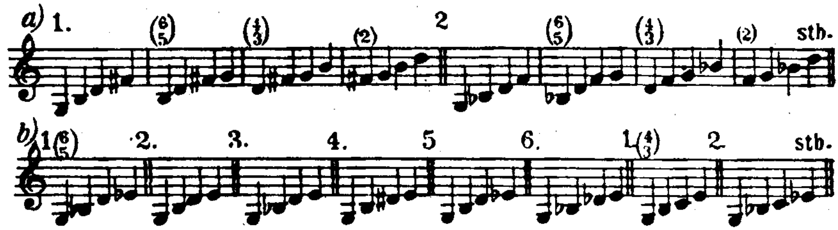
megfordításainak mintájára ugyancsak a mindenkori legalsó hangtól számított hangközök szerint történik, s így megkülönböztetünk: 1. *kvintszext*, 2. *terckvart* és 3. *szekundakkordot* (270.).

270. 

A nem karakterisztikus hangközöket (kvintszextnél: terc, terckvartnál: szext és szekundakkordnál: kvart és szext) csak szükség (esetleges módosítás) esetén jelezzük külön, egyébként a számjelzés csak: $^6_5$, $^4_3$ és 2.

Gyakorlat. 1. Irjuk fel a használatos hangnemek összes mellékszeptimakkordjait és azok megfordításait.

2. Énekeljük a  hangok terjedelmében a kromatikus skála minden fokára *a)* a hatféle (l. fenti tábl.) szeptimakkordot és azok $^6_5$, $^4_3$ és 2 fordításait, *b)* mindenegyes hangra külön az összes fordításokat. Pl. *g*-hangra:



3. Határozzuk meg hallás után a zongorán (más által) leütött szeptimakkord-fordításokat.

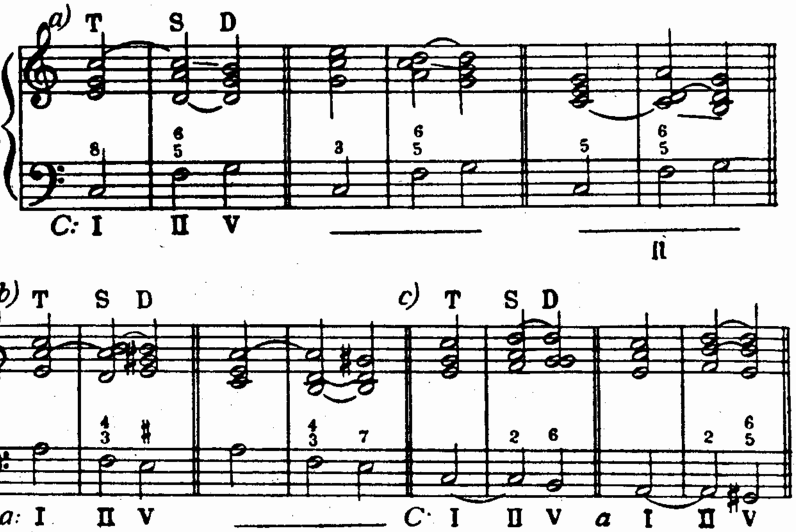
A mesterek fenti példáinak elemzése azt mutatja, hogy valamennyi szeptimakkordnál mind a négy hang jelen van; következtetés: *A szeptimakkordok megfordításai mindig teljesek.*

Ennélfogva azokból egy hang sem hagyható ki és a négyszólamú tételben egy hang sem kettőzhető. (Miért?)

Az előkészítés és feloldás tekintetében a példák elemzése azzal a tanulsággal jár, hogy a megfordításokra ugyanazok a szabályok irányadók, melyeket az alaphelyzetekre vonatkozólag megállapítottunk: a szeptim előkészítendő (*a, b, c, d,* kivéve szűkített szept., l. *f* és *g)* és a feloldásnál egy másoddal vezetendő lefelé oly hangzatra, mely a kadenciális feloldás követelményeinek megfelel (tehát: II⁷—V. stb.). Mivel a szekundakkord

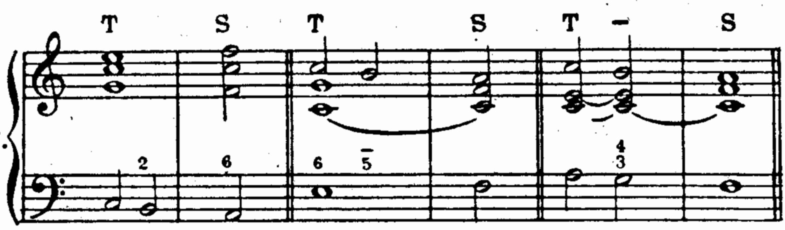
feloldásánál a basszus mint szeptim csak lefelé vezethető (269d, c), oly hangra, mely a kadenciális feloldás következtében a feloldási akkord *terceként* jelentkezik, a feloldási hangzat csak első fordításban (6 vagy $\frac{6}{5}$) szerepelhet (271.).

271.
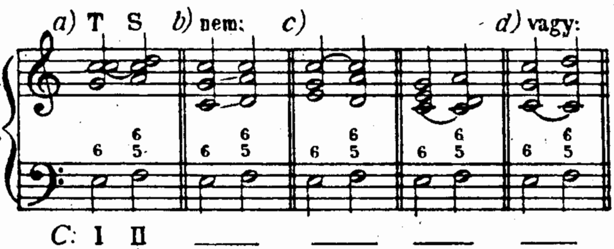


Az átmenő szeptim fordításban alkalmazva is csak súlytalan ütemrészre eshetik és nem kell előkészítve lennie (272.).

272.
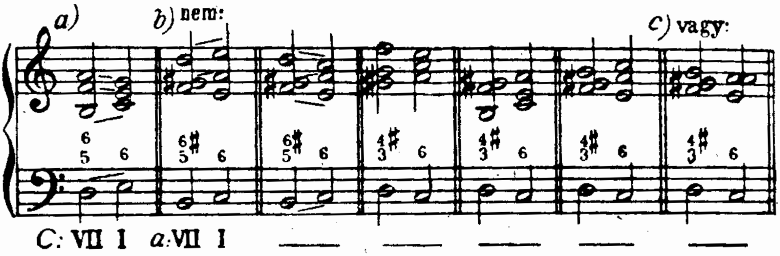


Hogy a kvintpárhuzamokat elkerüljük, a II. fokú kvintszextakkord előtti I. fokú szextakkordnál az alaphangot csak akkor kettőzzük, ha ezt a kettőzést unisono, éspedig a szoprán- és altban hajthatjuk végre (273a), máskülönben a

273.



tercet kell kettőznünk (273c) vagy tágfekvésbe átmennünk (d).

A VII. fokú szeptimakkord fordítását éppúgy oldjuk fel, mint az alaphelyzetű alakot (l. 269f): az alaphangot és tercet felfelé, a kvintet és szeptimet lefelé vezetjük, ezáltal az I. fokú hármast kettőzött terccel nyerjük. Dúrban csak az első fordítás használatos, az is csak úgy, ha a szeptim a szopránban van (274.).

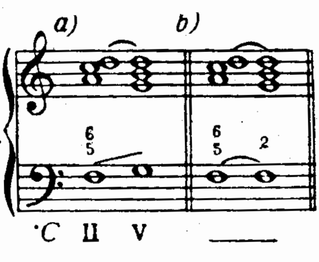
274.


Ha a dallam menete úgy kívánja, a szűkített szeptimakkord $\frac{4}{3}$ fordításánál *a szopránban* levő tercet lefelé is vezethetjük és ezáltal meg is kettőzhetjük az I. fok alaphangját.

A szűkített szeptimakkord harmadik fordítása mint ilyen ritkán fordul elő, mivel feloldása I. fokú kvartszextakkordot eredményezne, míg az *egyéb fordítások feloldásai mindig I. fokú szextakkordot adnak* (l. 274.).

A feloldási akkord könnyebb és gyorsabb áttekintése végett vizsgáljuk meg, hogy a többi szeptimakkord fordításainál a kadenciális feloldás milyen hangzatokat kíván feloldási akkordokként. Legyen a hangzat, melyet minden oldalról kipróbálunk, egy második fokú szeptimakkord, mivel a VII. mellett úgyis ez a leggyakrabban előforduló mellékszeptimakkord *(C* II. = *d—f—a—c)*.
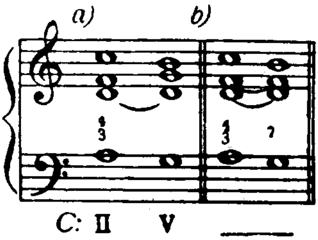
1. A II. fokú négyeshangzatot a kadenciális feloldás értelmében az V. fok követi; a kvintszextakkordnál a basszusba kerülő tercnek tehát csak egy szekundot kell lépnie, hogy az V. fok alaphangját elérje. (275.) A feloldási akkord azonban négyeshangzat is lehet; mivel pedig e négyeshangzatnak *(g—h—d—f)* szeptimje ugyanaz a hang *(f)*, amely előzőleg a basszusban volt, az ott is maradhat és átköthető; az átkötés szekund-

275.


fordítást hoz létre. Eredmény: a $^{6}_{5}$ *akkord feloldásánál a basszus felfelé lép szekundot alaphármasra, vagy fekve marad és szekundakkord basszusává változik.*

2. Terckvartakkordnál a basszusban jelentkező kvint szekundot lép lefelé az V. fokú hangzat alapjára. E hangzat hármas- vagy négyeshangzat lehet (276.); utóbbi is alaphelyzetben azért, mert a szeptimakkordnak többi hangjai részint közösek (a *d* és *f*), s így fölösleges azokat megbolygatni, részint mint előkészített és feloldási hangok (*f* és *h*) meg nem változtathatók.
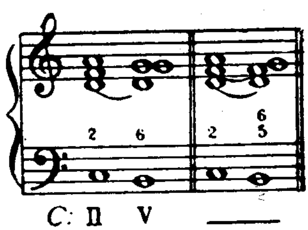
276.



A terckvartakkord feloldásánál a basszus szekundot lép lefelé alaphelyzetű hármas- vagy négyeshangzatra.

3. A harmadik megfordításra vonatkozólag már fent láttuk, hogy *a szekundakkord kadenciális feloldásánál a basszus szekundot lép lefelé hármas- vagy négyeshangzatnak első fordítására.*

277.

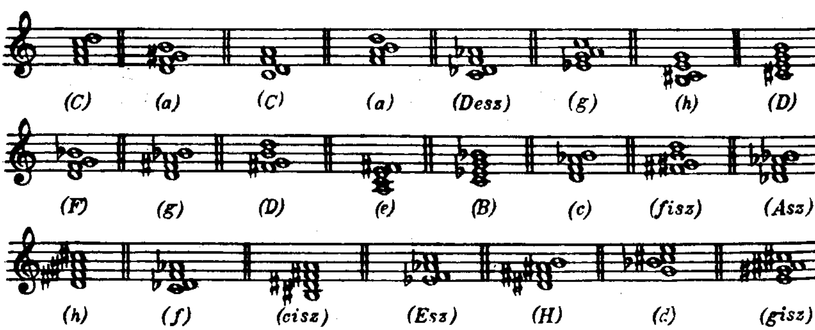


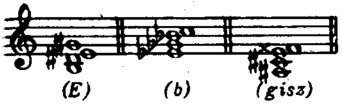
Gyakorlat. Oldjunk fel énekelve adott szeptimfordításokat. Pl. 1. *f—a—c—d*, ez C-dúr II. fokú $^{6}_{5}$ akkordja, feloldódik az V. fokú alaphármasra. Ének:



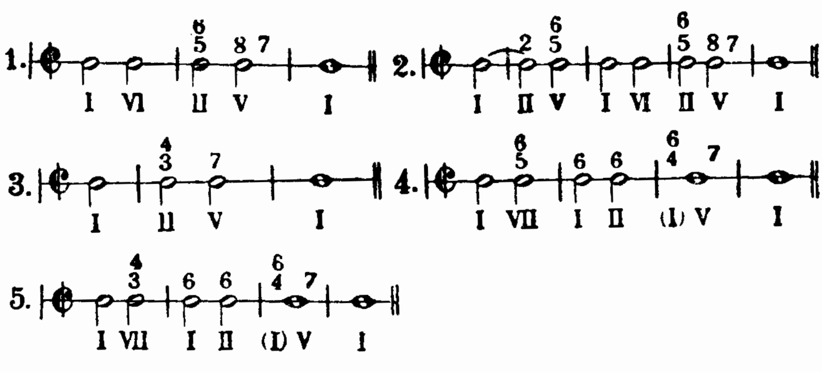
2. *d—f—gisz—h: a*-moll VII. $^{4}_{3}$, feloldódik az I. fokú szextakkordra. Ének:
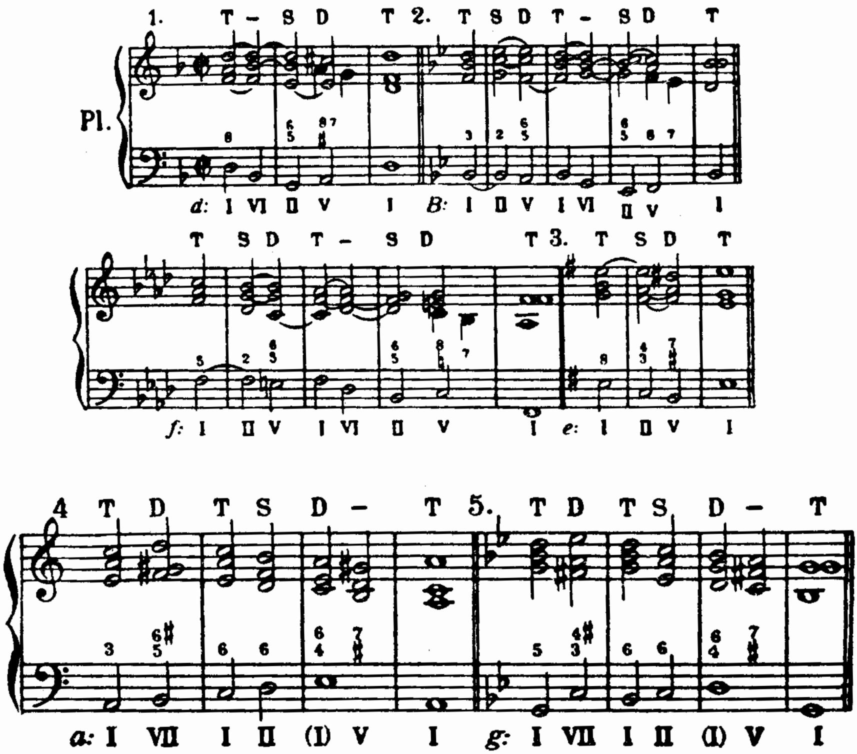






Transzponálandók a következő mintapéldák minden hangnembe (először papíron, utána zongorán):



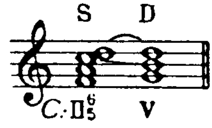
A 3., 4., 5. példákat csak mollban dolgozzuk ki.



Említettük már, hogy a mellékhetedhangzatok közül leginkább a II. és VII. fokú szeptimakkord használatos, az előbbi mint *S*, utóbbi mint *D* helyettes. A II. fokú négyeshangzat — a hármashangzathoz hasonlóan — *S* funkcióját legvilágosabban *első* fordításban mint $\substack{6\\5}$ akkord fogja kifejezni, mert ebben az állásában kerül a funkció-alaphang (*C*-dúrban: *f*) a legalsó szó-

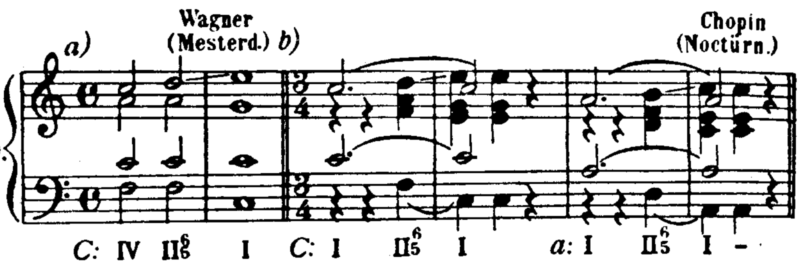
lamba. A II. fokú kvintszextakkordban, amennyiben azt a kadenciális feloldás értelmében az V. fokra oldjuk, a felső szólamok egyikébe kerülő alaphang *(d)* a konszonáns elemet alkotja és az V. fokkal való kvintrokonságot domborítja ki, a szeptim *(c)* pedig mint disszonáns alkatrész lefelé oldódik. (278.)

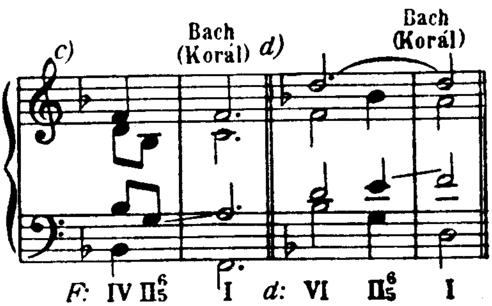
278.



A következő kapcsolatok:

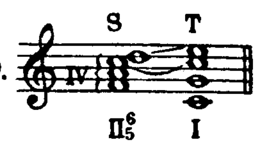
279.
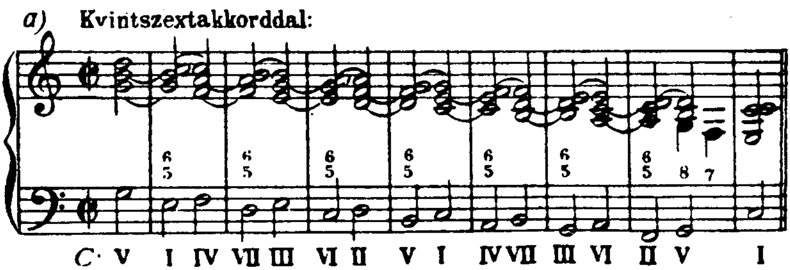




azonban azt mutatják, hogy a II. fokú kvintszextakkordnak más értelmezése és előfordulási alakja is lehet. Mind a négy példában azt látjuk, hogy a II. fok szeptimje mint közös hang fekve marad, viszont az alaphang felfelé lép, s így ez van disszonanciaként kezelve. Ebben az értelmezésben a II. fokú kvintszext úgy szerepel, mint IV. fokú hármas (*C*-dúrban: *f—a—c)* hozzáfűzött disszonáns szexttel *(d)* (280.). Ez az úgynevezett *Rameau-féle kvintszext (sixte ajoutée).* Feloldásánál a disszonáns szextnek felfelé vezetésével az I. fokú hármas követi. E kvintszextakkordnál a *S* funkció minden mellékíz nélkül jut kifejezésre.

280.
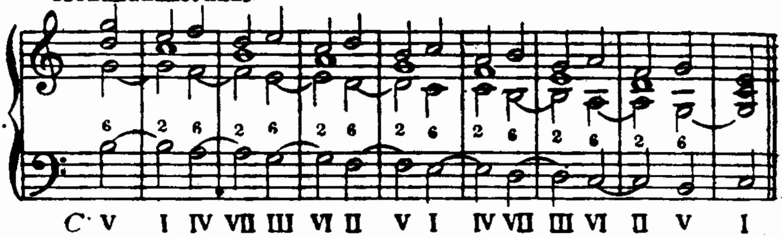


A szeptimakkordok fordításaival is képezhetünk szekvenciákat:

281.
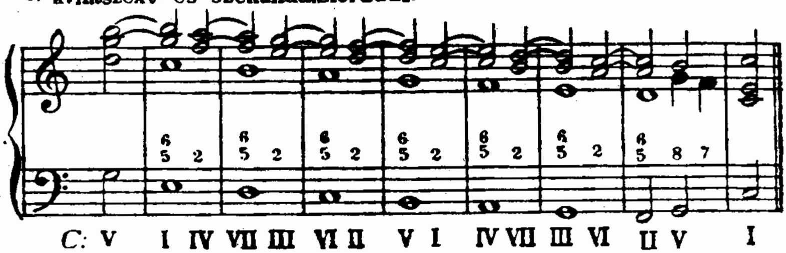


b) szekundakkorddal:

282.



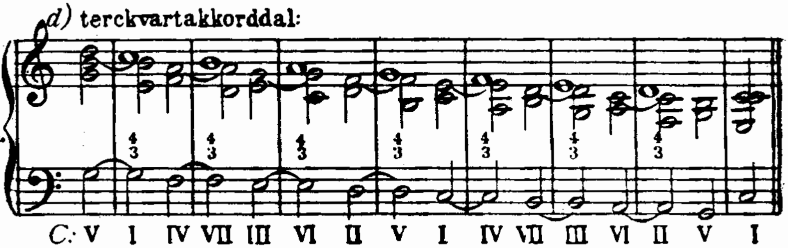
c) kvintszext- és szekundakkorddal:

283.
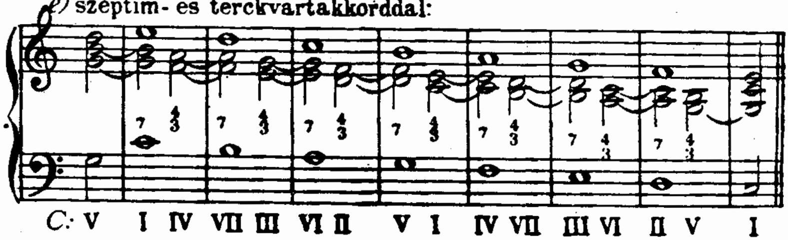


d) terckvartakkorddal:

284.



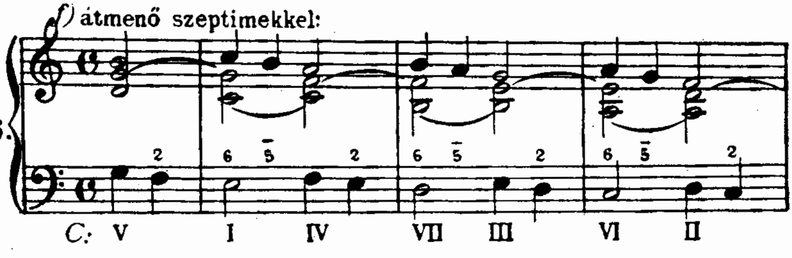
e) szeptim- és terckvartakkorddal:

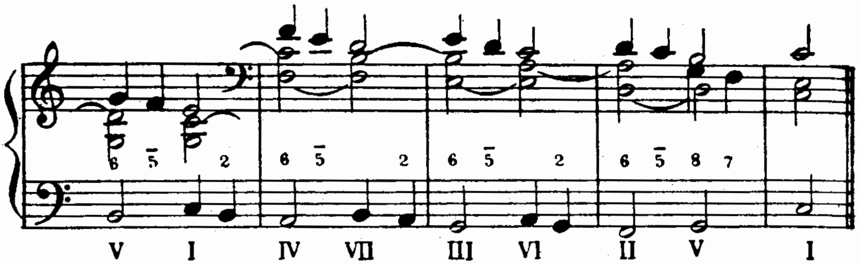
285.



f) átmenő szeptimekkel:

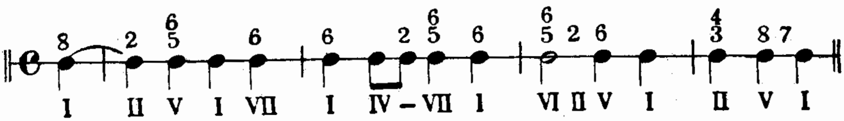
286.
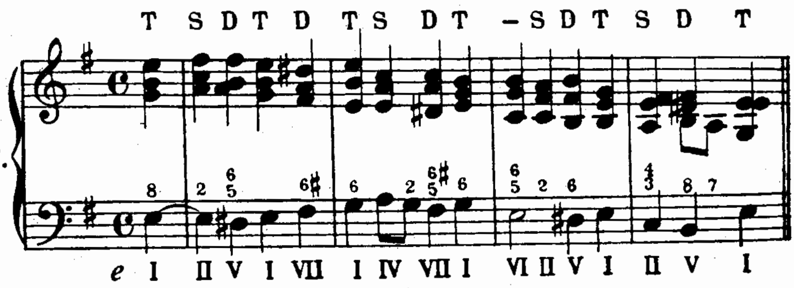




Transzponáljuk e szekvenciákat minden dúrba.

A következő leckéhez mintául bemutatunk még egy példát:

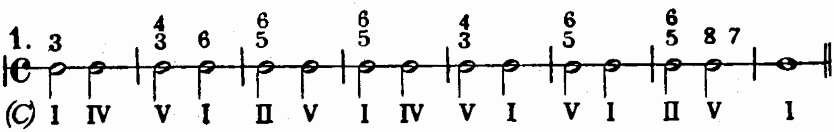


287.

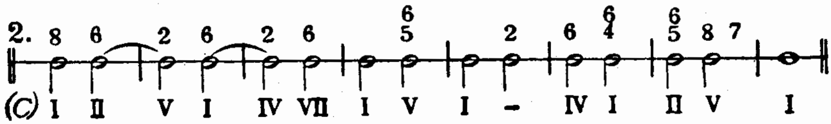


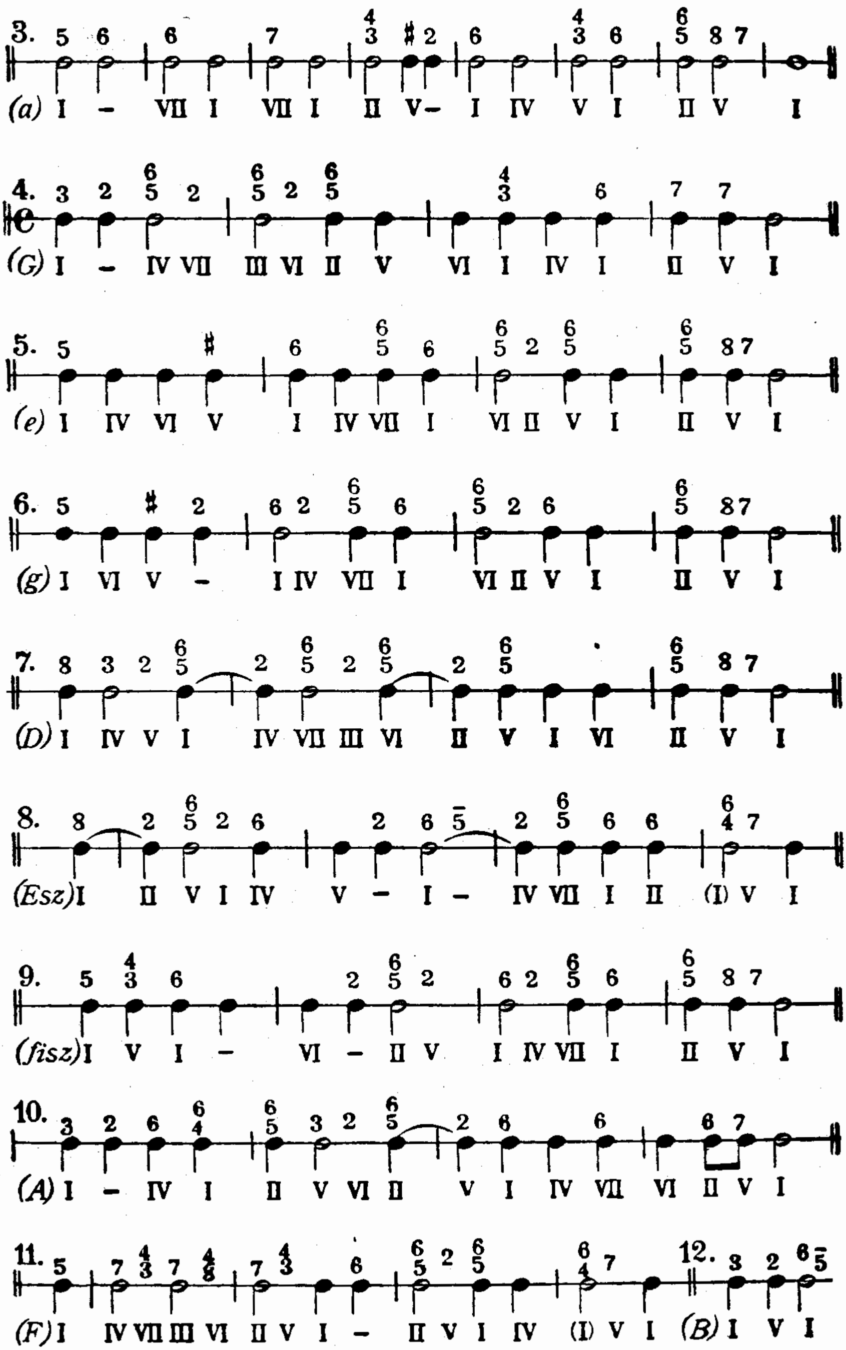
XV. LECKE.
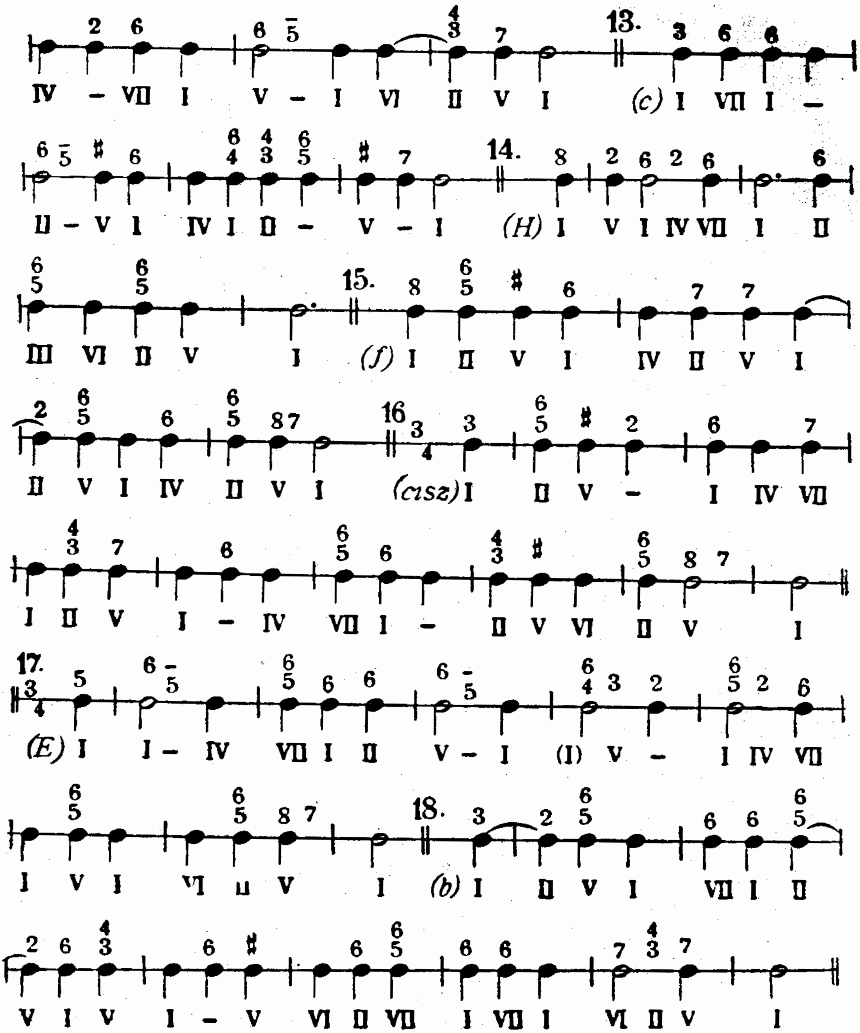
1.



2.
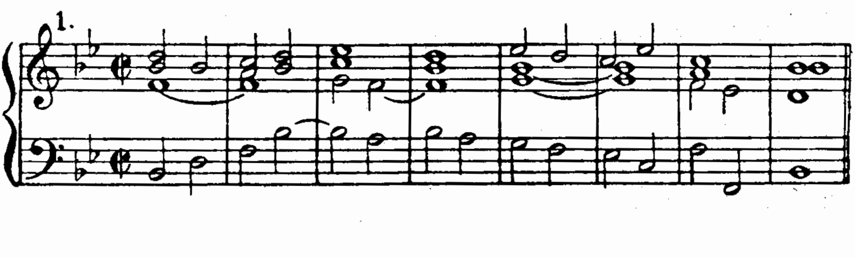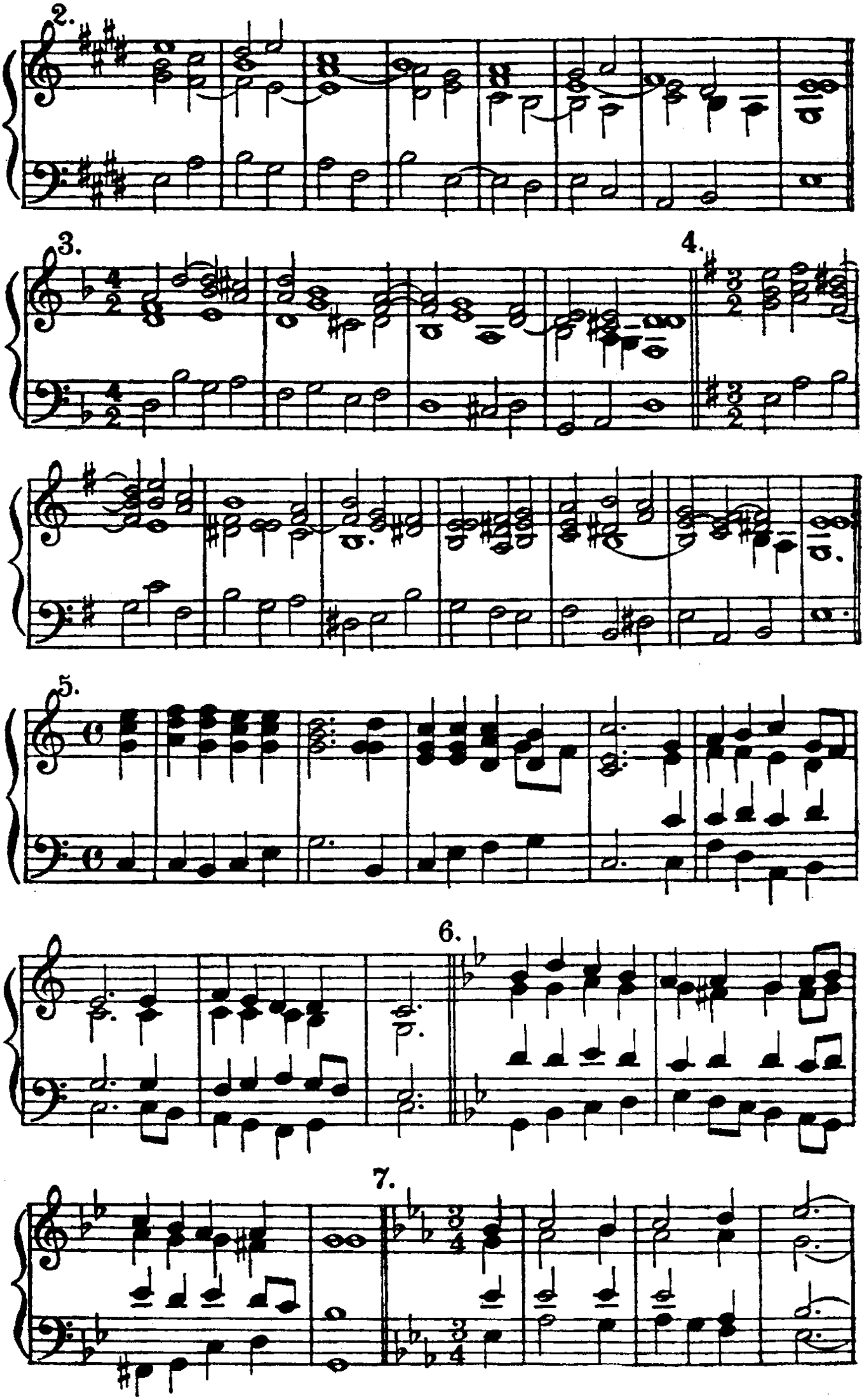



3.
(a) I – VII I VII I II V– I IV V I II V I
4.
(G) I – IV VII III VI II V VI I IV I II V I
5.
(e) I IV VI V I IV VII I VI II V I II V I
6.
(g) I VI V – I IV VII I VI II V I II V I
7.
(D) I IV V I IV VII III VI II V I VI II V I
8.
(Esz) I II V I IV V – I – IV VII I II (I) V I
9.
(fisz) I V I – VI – II V I IV VII I II V I
10.
(A) I – IV I II V VI II V I IV VII VI II V I
11.
(F) I IV VII III VI II V I – II V I IV (I) V I
12.
(B) I V I
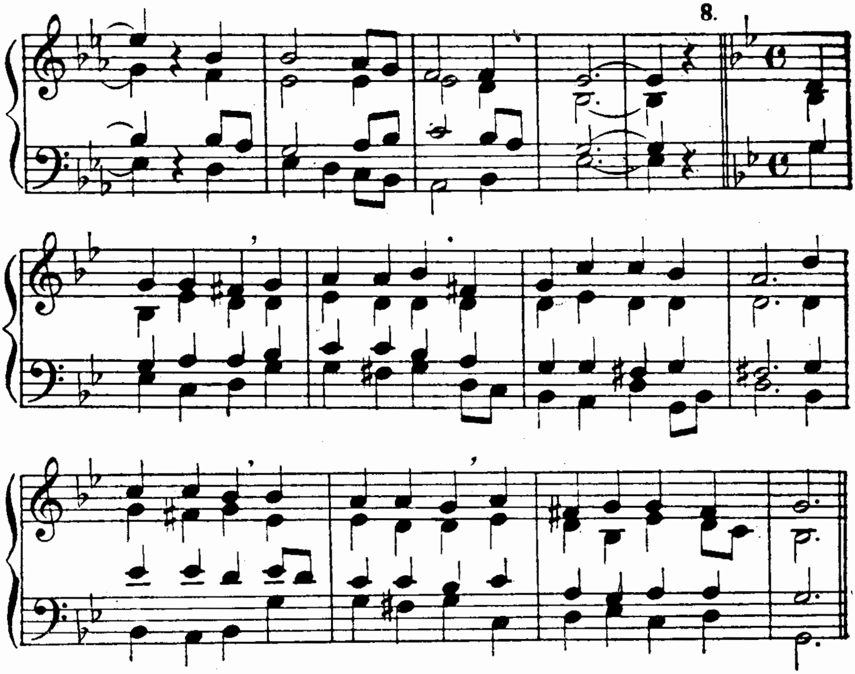


XVI. LECKE.

Keressük ki a mellékszeptimakkordokat és azok megfordításait. Minden hangzatot lássunk el a megfelelő szám, fok- és funkciójelzéssel.




2.
3.
4.
5.
6.
7.



15. FEJEZET.
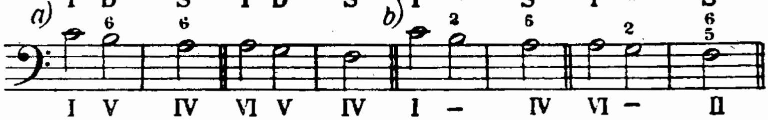
A mellékszeptimakkordok gyakorlati alkalmazása.

A) Számozatlan basszus kidolgozása.

Elsősorban csak a II. és VII. fokú szeptimakkordokat használjuk, akár alaphelyzetben, akár megfordításban. Hacsak lehetséges, a záradéki *S* hangzatra a II. fokú szeptimakkord egyik alakját írjuk, legszebb a $^6_5$ fordítás, utána vagy alaphármas vagy átmenő szeptim következzék.
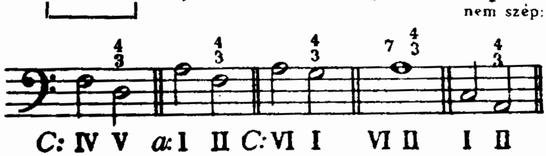
Dúrban a VII. fokú szeptimakkord csak alaphelyzetben és első fordításban ad kielégítő hangzást, de akkor is arra kell törekedni, hogy a szeptim kerüljön a szopránba. A szűkített szeptimakkord, mivel alaphelyzete és megfordításai egyenlő értékűek, minden alakban használható. (Kivéve a szekundakkordot, l. fent.)

A többi fokok négyeshangzatait kezdetben csak elvétve alkalmazzuk; a legtöbb alkalmat az átmenő szeptim használata fogja nyujtani, különösen mint átmenő szekundakkord. Így, valahányszor a basszus lépcsőzetes lefelé haladása következtében az egyéb akkordokkal való összefűzés erőltetett lenne, az át-

288. 

menő szekundakkord használata mindíg simává teszi az összekapcsolást (288.). Mindkét példában *D*-ra *S* következik. Tudva azt, hogy ez nem a legtermészetesebb összefűzés, úgy fogjuk a hangzatkötést folyamatosabbá tehetni, ha a súlytalan ütemrészeken átmenő szeptimre gondolunk, s így a funkció nem változván, mindkét esetben *T* után következik *S*. (288b.)

A basszus *ugrásával* elért $\frac{4}{3}$ akkord csak úgy szép, ha az akkordban szűkített kvint van (például: *C*-dúr V.: *g—h—d—f*, *a II.*: *h—d—f—a)*, ha ez nincs, csak lépésszerűen elért vagy előkészített basszusra írunk $\frac{4}{3}$ jelzést (289.).

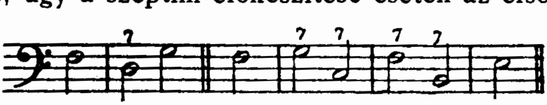
289. 

Akármilyen fokot és megfordítást is használjunk, mindíg tartsuk szem előtt e két szabályt:
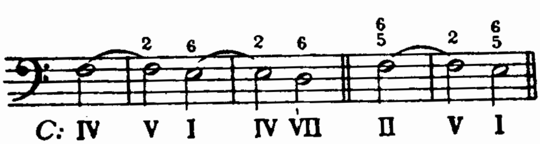
1. a szeptimet az átmenő és VII. fokú szeptim kivételével elő kell készítenünk.
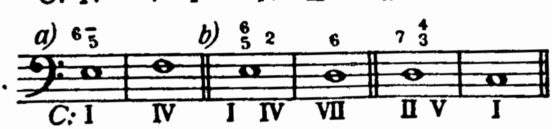
2. szükséges, hogy a feloldás a fokviszony, valamint a szólamok s ezek közül különösen a szeptim vezetése tekintetében az eddigi szabályoknak megfeleljen. Ha a szeptim nincs előkészítve, vagy a basszus lépése következtében a feloldás a kadenciális feloldás követelményeinek nem felelne meg, úgy nem használhatjuk a tervbe vett akkordot. Részletesebb útmutatásul szolgáljon még:

Ha a basszus kvartugrást tesz felfelé vagy kvintugrást lefelé, úgy a szeptim előkészítése esetén az első hang fölé mindíg 7 jelzést írhatunk (290.).

290. 
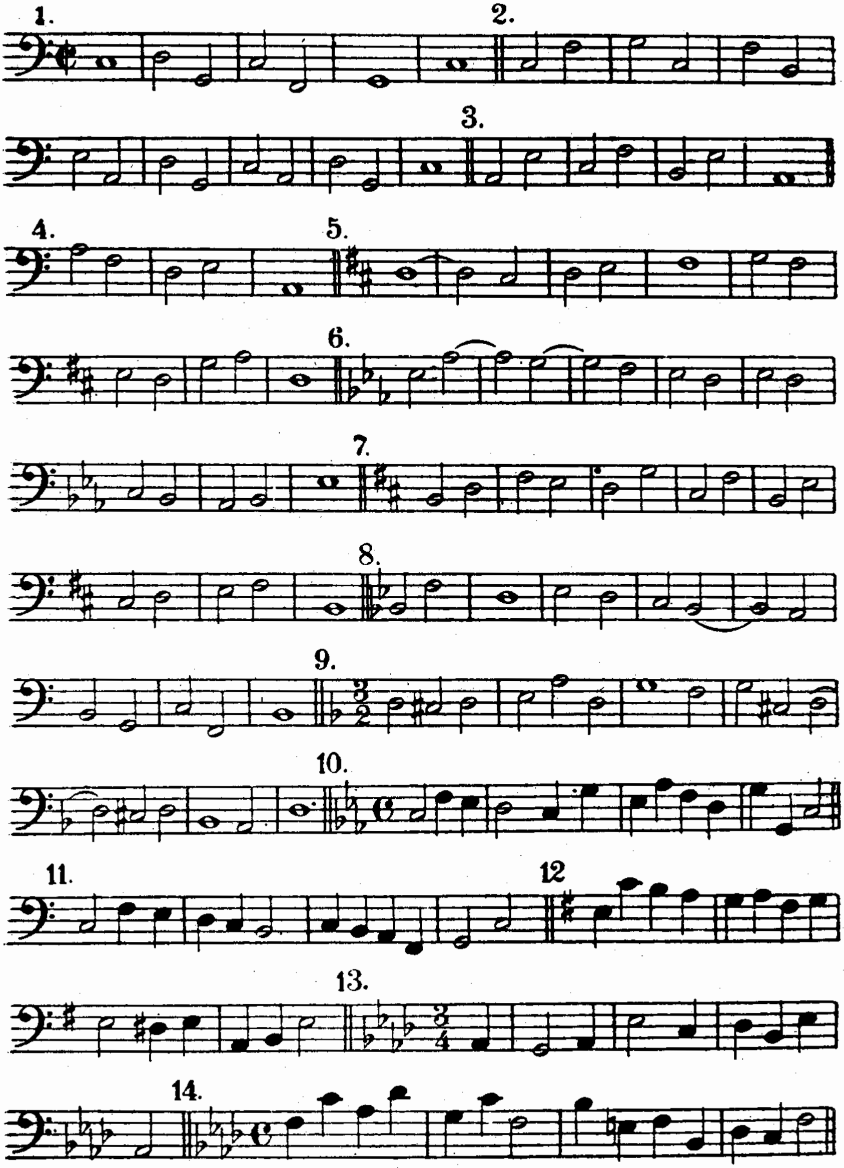
Az átkötött basszus második felére szekundakkordot vehetünk, utána azonban a basszus *lefelé* haladása mellett 6 vagy $\frac{6}{5}$ akkordnak kell következnie (291.).

291. 

292. 

Egész hangokra 6 $\frac{6}{5}$ jelzést tehetünk, ha a basszus felfelé lép (292a), ha lefelé lép, $\frac{6}{5}$ 2 vagy 7 $\frac{4}{3}$ jelzést (292b).

XVII. LECKE.
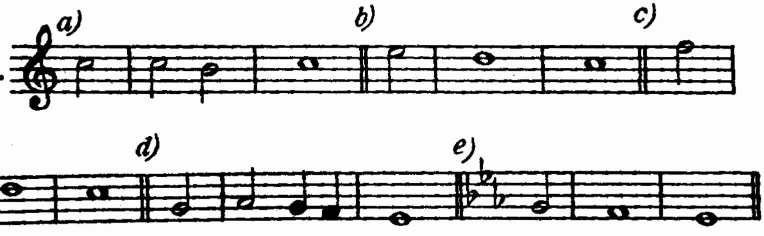


B) **Szopránok összhangosítása.**

Adott szopránok harmonizálásánál az ismert módszer szerint először a záradékot állapítjuk meg. A mellékszeptimakkord alkalmazására már itt nyílik alkalom, amennyiben a záradéki

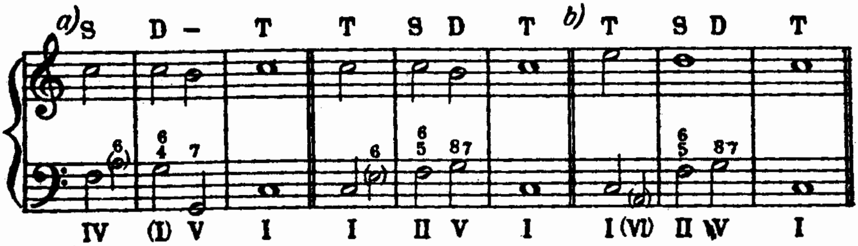
kvartszextakkordot a lehetőség szerint a II. fokú négyeshangzat valamelyik alakjával helyettesítjük. Ilyenkor tehát a *S* közvetlenül az V. fok előtt foglal helyet. Ezt a záradéki formát alkalmaznunk kell, ha a végéről számított harmadik ütem súlytalan részén *T* harmóniát kapunk, mert ezután már nem következhetik (legalább is nem kifejező módon) záradéki $^6_4$-akkord, hanem csak *S* hangzat. Ha a szopránban a befejező hang előtt hosszú hang van (293b, c), vagy ugyanaz a hang ismétlődik, a súlyos részre II. fokú kvintszextakkordot használunk, a súlytalan részre V. fokot átmenő szeptimmel.

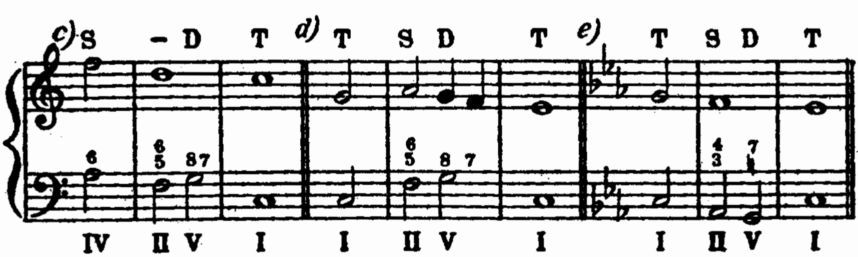
Mivel a dallamok befejezése legtöbbnyire csak négy-öt minta szerint változik, a legfontosabbakat bemutatjuk:

293.



Ezek legszokásosabb megoldása:
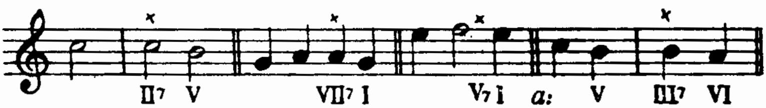




Transzponáljuk e záradékokat a négyszólamú kidolgozással együtt minden hangnembe. Majd miután így elegendő gyakorlatot szereztünk, játsszuk őket *emlékezetből* a zongorán.
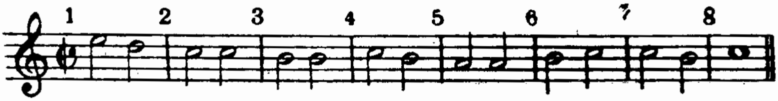
A szeptimakkordoknak egyéb helyen való használatára vonatkozólag az eddig mondottak irányadók: elsősorban a II. és

VII. fokok négyeshangzataira gondoljunk, **a többi fokoknál legtöbbnyire** az átmenő szeptim formájára; a szeptim legyen előkészítve és a szoprán menete a kadenciális feloldást tegye lehetővé.

Ha a szopránban súlyos ütemrészen ugyanaz a hang van, mint az előtte álló súlytalanon, úgy a súlyos részre mindíg disszonancia, vagyis négyeshangzat alkalmazható olykép, hogy maga a szoprán legyen a négyeshangzat szeptimje (294.).

294. 

Mindezek után oldjunk meg egy dúr és egy moll szopránt.

295. 
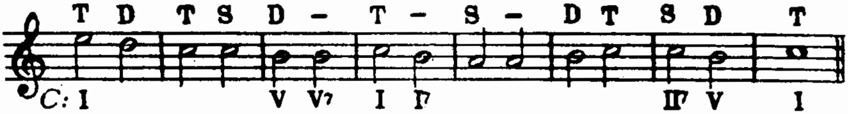
A kadencia megállapításánál kitűnik, hogy a 6. taktusban lévő vezérhang a következő súlytalan ütemrészre feltétlenül *T* harmóniát von maga után, a 7. ütem első részére tehát nem eshetik záradéki kvartszext, hanem *S* harmónia; mivel pedig a szoprán *c*-je az előtte álló súlytalan hangnak az ismétlése s így szeptimnek fogható fel, II. fokú szeptimakkordot alkalmazhatunk.

Az első ütembeli *d* hangra két funkció-jelzést írhatnánk *(D* vagy *S),* de a következő *c* hang tonikai jellege csak *D* harmóniát tesz kívánatossá. Mivel a harmadik taktusban újra *D* következik (vezérhang a szopránban!), *S* hangzat pedig eddig nem volt, a 2. ütem súlytalan részére *S*-t írhatunk. A 3. taktusban kétszer szükséges *D;* itt azáltal érünk el változatosságot, hogy az V. fokot egyszer fordításban használjuk. Tekintve, hogy a terc a szopránban van, hármashangzat fordítás nem lehetséges (a *h* mint vezérhang nem kerülhet kettőzés árán a basszusba is!), hanem csak a szeptimakkord valamelyik alakja. A *D* a következő *c*-re *T* funkciót kíván.

Kis nehézséget okozhat a súlytalan ütemrészen (4. ütem) álló *h.* Ez első pillanatra *D* jellegűnek látszik, de ennek ellentmond, hogy mint vezérhang lefelé lépne az *a* hangra, ez az *a* pedig valamelyik *S* hangzatnak része, s így nem szép *D—S* kapcsolást nyernénk. A nehézséget azáltal kerülhetjük el, ha a *h*-ra is meghagyjuk a *T* jelzést, ennek következtében a szoprán átmenő szeptimmé válik.
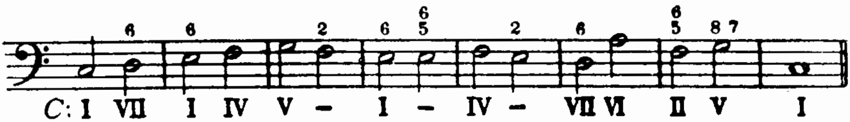
Kétszer megmaradhat a *S* az 5. taktusban is, mert a *S* által követelt *D* csak a következő ütem első részére esik.

Foglaljuk össze az eddigi eredményt:

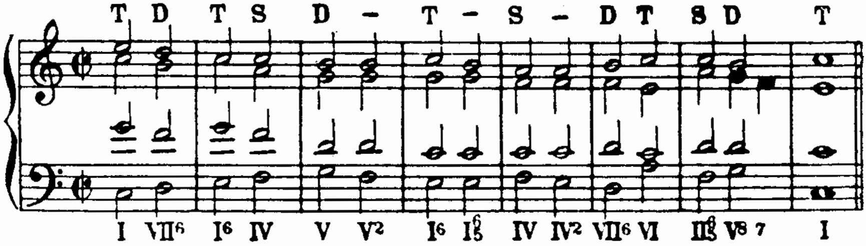


Hátra volna még néhány foknak és a basszusnak részletes megállapítása.
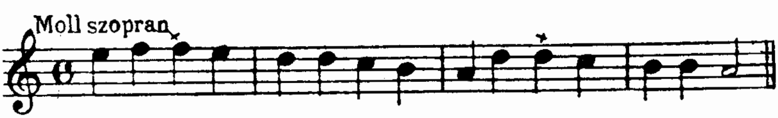
A második ütemben lévő *T* első fok lehet, változatosság kedvéért természetesen fordításban: *e* hanggal a basszusban; s hogy a két *T* között fokozatos átmenetet s ezzel melodikus basszust nyerjünk, ezt a *d*-re, mint a VII. fok tercére vezetjük. A basszus eddigi menete után természetes módon következik a IV., majd az V. fok, annak második részére pedig átmenő szekundakkord, mely az I. fok szextfordítására oldódik. A basszus *e* hangját az I. fokú négyeshangzat alatt is megtarthatjuk, ami által $^6_5$ akkord keletkezik, mely kadenciálisan a IV. fokra oldódik; a folytatás újra fordítás, éspedig legegyszerűbben átmenő szekundakkord használatára utal, melyet a VII. fok *fordításának* kell követnie. A még hátralévő *T* harmóniát az I. fokkal fejezhetnők ki, de mivel közvetlenül a záradék előtt nagyon hatásos a VI. foknak a beléptetése, azt is alkalmazhatjuk. Mindezek szerint a basszus szólama ezt az alakot fogja nyerni:



Következhetik a középszólamok kitöltése:
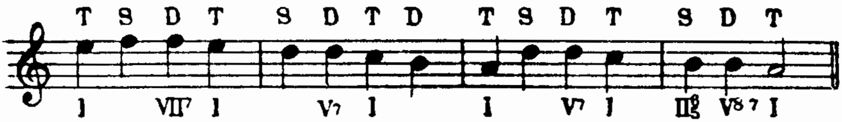


296.



A kadenciában a *S* harmóniára a fenti minta szerint II. fokú kvintszextakkordot használunk. Ha végignézzük e szoprán szólamot, az 1. és 3. ütemben súlyos részen olyan hangokat találunk, amelyek az előző súlytalanon is előfordultak, azokat tehát szeptimeknek véve az 1. ütemben VII., a 3. ütemben V. fokú négyeshangzatot fogunk nyerni, melyeknek mindegyike I. fokot vonz maga után. Megelőzi őket *S* hangzat.

A második ütemben álló *d* *S* akkord része, a második *d*, mivel utána a *c* hangra *T* következik, V fokú négyeshangzatnak a szeptimje lehet, mely így szabályosan fel is oldódhatik. A harmadik ütem első hangjának tonikai jellege miatt az előző *h* fölé *D* jelzést teszünk.
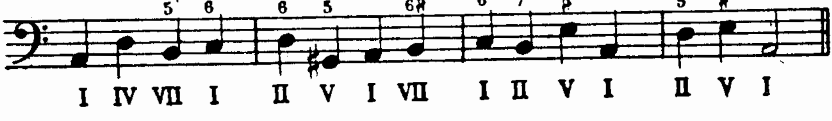


Az első *S* hangzat a szoprán felfelé haladása következtében csak IV. fok lehet (miért?), a másik kettőnél II. fokú akkordot is választhatunk. Mivel a harmadik ütemben a szoprán kvartugrással lép a *S* harmónia *d* hangjára, az ilyen kvartugrással pedig a II. fokú szeptimakkord alaphelyzetének tárgyalásakor már találkoztunk, II. fokú szeptimakkord is alkalmazható, annál is inkább, mert az utána következő V. fok a szeptimakkord kadenciális feloldását lehetővé teszi.
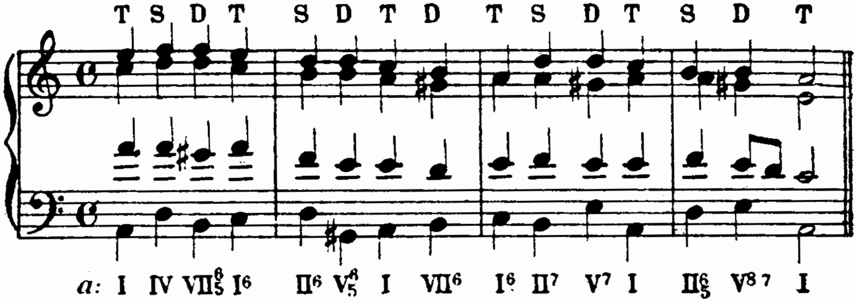
A basszus szólamának a megállapításánál még a következő meggondolások kell, hogy vezessenek.

A második ütembeli szeptimakkord feloldásánál kerülnünk kell a szextfordítást s az ezzel járó terckettőzést, mert a továbbfűzés miatt a terckettőzés indokolatlannak s így nem szépnek tűnnék fel. (Ha a következő *D*-ra VII. fokot választunk, a terckettőzés még oktáv párhuzamot is hozna létre.) Az V. fokú szeptimakkordot tehát oly alakban ($^6_5$) hozzuk, hogy a feloldás alaphelyzetet: a basszusban *a* hangot eredményezzen.
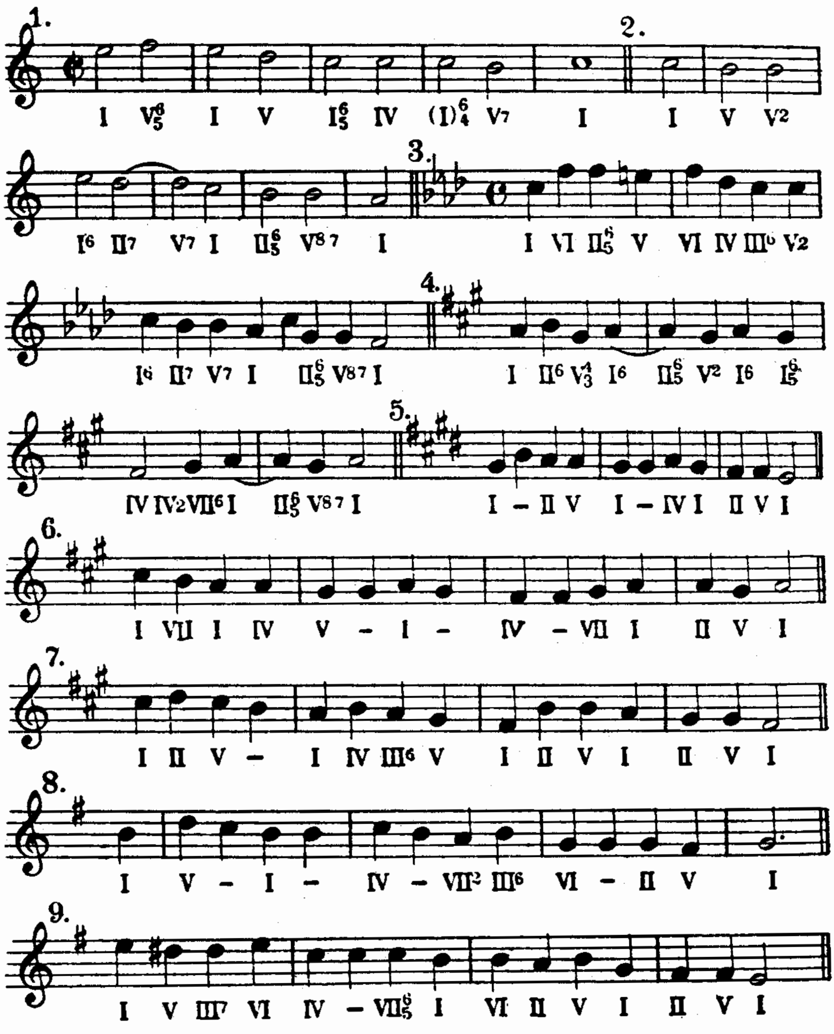
Hogy az első taktusban ne kapjunk két *a*-t s így unalmas basszust, a VII. fokú szeptimakkordot oly alakban fogjuk használni, hogy a feloldás ne alaphármasra, hanem fordításra történjék:

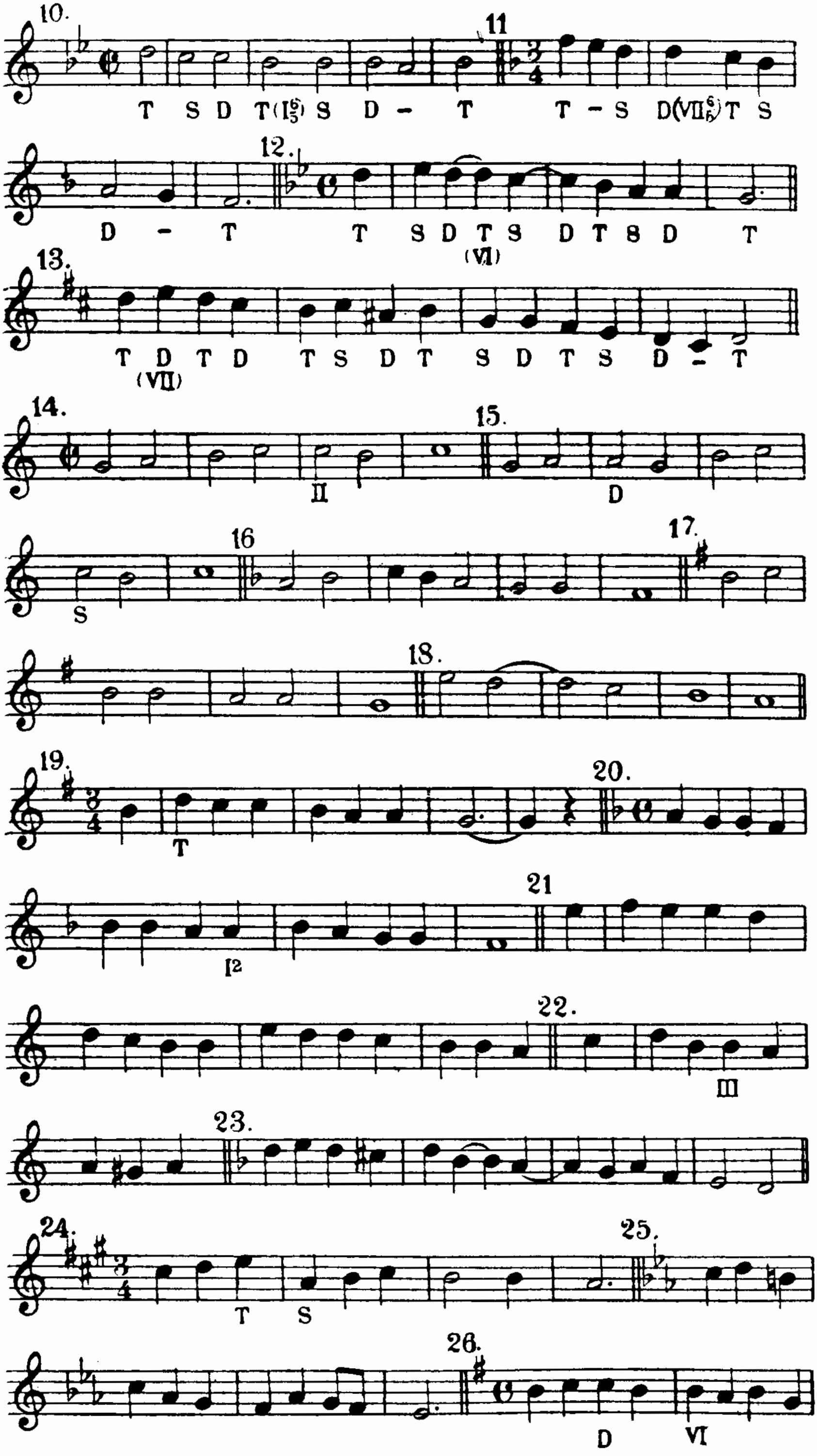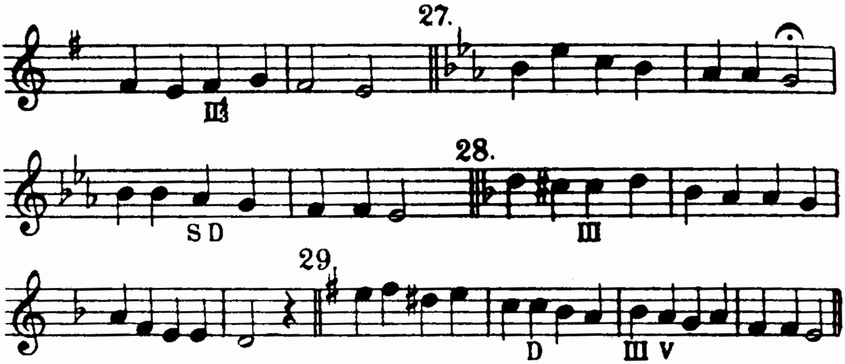


Töltsük ki a középszólamokat:



XVIII. LECKE.




10.
11
T S D T(I⁶₅) S D – T T – S D(VII⁶)T S
D – T
12.
T S D T S D T S D T
(VI)
13.
T D T D T S D T S D T S D – T
(VII)
14.
15.
II
D
S
16
17.
18.
19.
20.
T
I2
21
22.
III
23.
24.
25.
T S
26.
D
VI



Gyakorlat. Az eddig tanult hangzatok alkalmazásával szerkesszünk négy és nyolc ütemes foksorokat.

II. KÖNYV.

KROMATIKA.

16. FEJEZET.

Az alteráció. (Módosítás.)
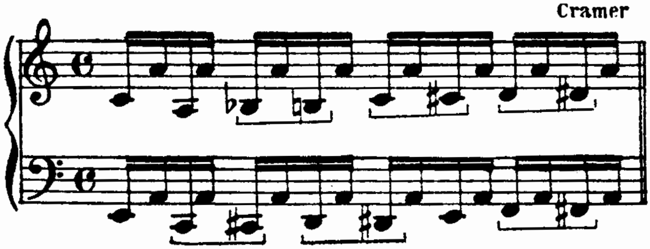
Kromatikus hangoknak nevezzük *általános értelemben* az oly hangokat, amelyek nem tartoznak a hangsorba, például *C*-dúrban:-*fisz, asz, b* stb.

A „kromatikus" elnevezés a *chroma* szóból származik, mely színt jelent, s így a „kromatikus" jelentése: színes. A régi írásban ugyanis az ilyen idegen hangokat színes jelekkel rögzítették.

Szűkebb értelmezésben azonban ma csak azok a *kromatikus* hangok, amelyek félhangtávolságot idéznek elő a nélkül, hogy magát a hangsor fokát megváltoztatnák (pl.: *c—cisz, d—disz, c—cesz)*, viszont oly félhanglépések, amelyek foklépést is jelentenek (pl.: *disz—e, asz—g)*, ma már diatonikus lépéseknek tetekinthetők. A szűkebb értelemben vett kromatikus lépéseknél szinte szemünk előtt megy végbe a hang átváltozása. Ilyen kromatikus lépések Cramer *A*-dúr etüdjének alábbi taktusában a megjelölt félhangtávolságok:

Cramer
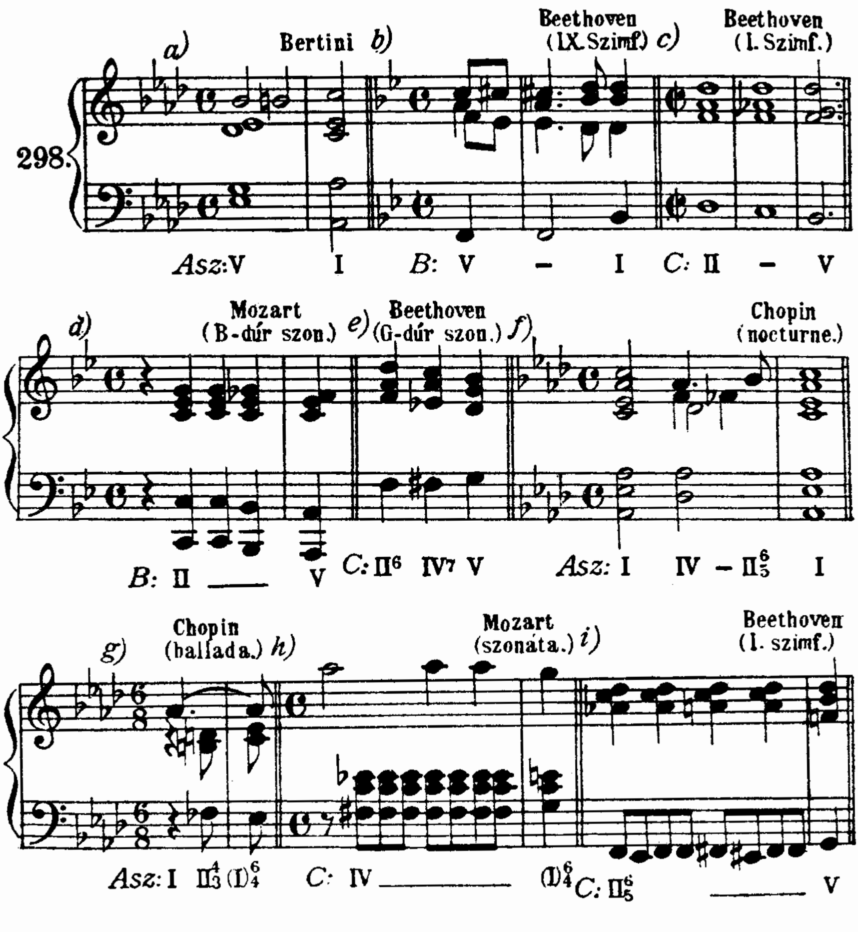
297.

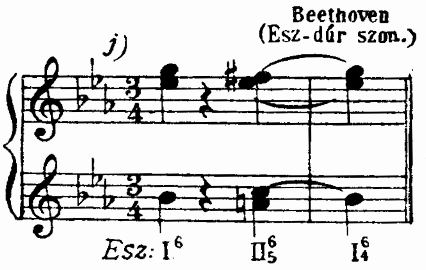


A hangzatok keretében a kromatikus hangok vagy csak mint mellékhangok szerepelnek (ezekről később), vagy tényleges alkatrészei az akkordnak. Utóbbi esetben alterációról beszélünk. Az *alteráció* a hangzat egy vagy több hangjának kromatikus módosítása.

Néhány idézet eléggé meggyőz arról, hogy a kromatikus hangok milyen érdekes változást idéznek elő az akkordokban.

298.



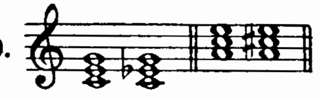


Az idézett példák egyikében sem változtatta meg a módosítás a hangnemet.

A módosítás által az akkord vagy megtartja eredeti tonális vonatkozásait, vagy elveszti azokat, mivel más hangnembe ment át, ahol új tonikához viszonyulnak a funkciók. Csak az első esetben beszélhetünk a szó szorosabb értelmében alterációról, mikor az akkord a módosítás által nem lesz *mássá*, hanem a tonalitás szempontjából *ugyanaz marad*. A másik esetben, mikor a módosítás által más hangnembe

megyünk át, abban megmaradunk és azt kadenciával megerősítjük, *modulációról* van szó.

Az alteráció következtében a hangzat konszonanciája csak két esetben nem szűnik meg: a nagy hármas tercének lefelé és a kis hármas tercének *felfelé* való módosításánál (299.). Mindkét esetben hangnemváltozás jön létre, vagyis a konszonáns nagy hármas helyébe a hasonnevű konszonáns kis hármas lép és viszont. Minden egyéb esetben az alteráció által disszonáns képződmények keletkeznek.

299. 

Ezek között előfordulhatnak olyanok, amelyeket más hangnemből már ismerünk, például ha a *C*-dúr I. fokú hangzatában (*c—e—g*) a kvintet felfelé módosítjuk, *c—e—gisz* bővített hármast kapunk, mely mint *a*-moll III. fokú hármasa is szerepelhet; vagy a 298. e) példában *C*-dúr IV. fokú módosított négyeshangzata ugyanazokat a hangokat foglalja magában, mint *g*-moll szűkített szeptimakkordja. Ha az alteráció által oly hangzatok jönnek létre, amelyek más hangnemben mint törzsakkordok, azaz mint nem módosított akkordok előfordulnak, *relatív* alterációról beszélünk. Itt az alteráció nem hoz létre újfajta akkordokat.

A módosítás következtében előállhatnak azonban oly hangzatok is, amelyek semilyen hangnemben nem fordulnak elő s mint különleges új akkord-alakulatok jelennek meg. Például 298. a, b): dominánsszeptimakkord felfelé módosított kvinttel. Ezek azok az akkordok, amelyekre elsősorban gondolunk, mikor alterált hangzatokról van szó. Ilyenkor az alteráció: *abszolút*.
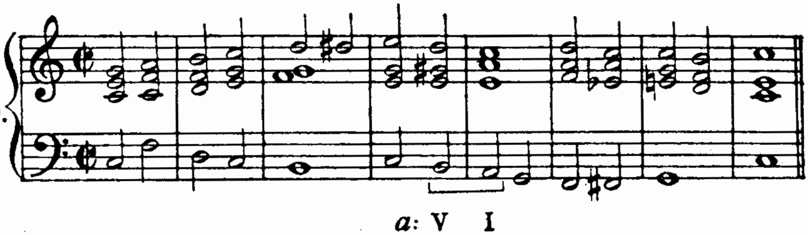
A 298. alatti példák elemzésénél azt érezzük, hogy a módosított hangok fülünk számára szükségszerűen haladnak tovább egy félhanggal abban az irányban, melyben módosítottuk. (a): *b—h—c;* b: *c—cisz—d;* c) *a—asz—g* stb.). A meghatározott irányú félhanglépéseket vezérhang-lépéseknek nevezzük. Az alterációnál a kromatikus lépés által *mesterséges vezérhang*-lépést nyerünk ott is, ahol a diatonikus skála ilyen lépést eredetileg lehetetlenné tesz. A módosítás, amellyel ilyen mesterséges vezérhangot kapunk vagy felfelé vagy lefelé történik. A felfelé (kereszttel vagy feloldó jellel) történő módosítás által *felfelé*, a lefelé (♭-vel vagy feloldó jellel) történő módosítással *lefelé törekvő vezérhangot* nyerünk.

Mivel a kromatikus lépések által nemcsak a harmónikus, hanem a melódikus tétel is szebbé, változatosabbá, és az akkordok közötti kapcsolat szorosabbá válik, az *alteráció mint díszítő kromatika* szerepel.

Elég gyakori az eset, hogy az alteráció következtében az akkord látszólag elveszti eredeti tonális vonatkozásait. Ha ez a tonális változás csak részbeni és időleges, amennyiben az akkord más hangnem területére lép ugyan, de csak azért, hogy azt futólag, pillanatnyilag érintve a régi hangnembe rögtön vissza is térjen, azt mondjuk, hogy az alteráció *hangnemi kitérést* eredményez.

Az alteráció mint díszítő kromatika a szűkebb, mint hangnemi kitérés a tágabb értelemben vett alteráció. A 300. példa harmadik és hatodik ütemében az alteráció csak díszítés, a negyedik ütemben *a*-mollba vezető rövid kitérést hoz létre.

300.



Amint e példából látható és érezhető, a kezdő hangnem uralkodó szerepe a hangnemi kitérés alatt is csorbítatlan marad, mert az *a*-moll akkord rövid időre önállóságot nyert ugyan, de ez az önállóság nem oly nagy, hogy a jelzett hangzatnak *C*-dúrban nyert VI. fokú jellegét el tudná feledtetni.

A hangnemi kitérésre irányuló módosítás lélektani okát megvilágítja a következő meggondolás. A tonalitásban legfontosabb hangzat: a tonika. Ez az oka annak, hogy valamely hangzat akkor mutatkozik be legelőnyösebb és leghatásosabb alakjában, ha az mint tonika szerepelhet és annál inkább veszít tonális értékéből, minél jobban távolodik el a tonikától. A tonikától távolabb eső hangzat (pl. a III. fok) tehát nem fog megelégedni alárendelt helyzetével, hanem arra fog törekedni, hogy mindinkább közeledjék a tonikához, s amint lehet, saját maga is tonikává váljék, más szóval: minden hangzatban él a *tonika-vágy*.

Azonban ahhoz, hogy egy hangzatot tonikának halljunk és érezzünk, szükséges, hogy az akkordkapcsolat a *D—T* váltakozását mutassa be, vagyis szükséges, hogy a tonika-funkciót igénylő akkordot saját dominánsa előzze meg. A tonikát előkészítő domináns összes kellékeivel csak az V. és VII. fokú hármas-, illetve négyeshangzat rendelkezik (a *D—T* kapcsolatot az V—I és VII—I egymásutánja hozza létre), viszont az V. fokú hangzatnak a nagy hármas, a VII. fokúnak pedig a szűkített hármas a lényeges alkatrésze. Ha tehát valamely hangzat tonikai jelentőségre tör, ahhoz az szükséges, hogy a megelőző hangzat a domináns követelményeinek megfeleljen, vagyis hogy az az új tonikával szemben mint V. fokú, tehát nagy hármast, vagy mint VII. fokú, szűkített hármast tartalmazó akkord jelenjék meg.

E cél elérésére a más szerkezetű hangzatokat kromatikus módosítás útján a megfelelő alakba hozzuk, éspedig: az V. fok elérésére a mollhármas

tercét, a szükítettnek tercét és kvintjét, a VII. fok elérésére a dúrhármas alapját s a mollhármas alapját és tercét kromatizáljuk felfelé. Ha például *C*-dúrban a VI. fok *(a—c—e)* tonikai funkcióra törekszik (l. 300.), akkor az előtte álló és vele kvintviszonyban lévő III. fok *(e—g—h)* tercét felfelé módosítjuk *gisz*-re, hogy így az akkordkapcsolat *a*-mollban az V. és I. fokok *(e—gisz—h* és *a—c—e)* váltakozásának megfeleljen; vagy pedig *C*-dúr V. fokú hármasának alapját módosítjuk felfelé (v. ö. 312.), ezáltal az szükített hármassá *(gisz—h—d)* változván megegyezik *a*-moll VII. fokú hangzatával s így lehetővé teszi az utána következő *a—c—e* akkordnak tonikai hangzatként való értelmezését.

Röviden összefoglalva: minden hangzatban él a tonika-vágy; ez azonban csak a megelőző domináns éreztetésével érvényesülhet. A dominánsnak pedig vagy nagy (V. fok), vagy szükített hármast (VII. fok) kell tartalmaznia, azért a más szerkezetű hangzatokat kromatizálással hozzuk a megfelelő alakba. Midőn tehát valamely hangzatban kromatikus módosítást alkalmazunk s ezzel rövid hangnemi kitérést létesítünk, nem csinálunk egyebet, mint hogy a módosított akkord által előkészített hangzat tonika-vágyát elégítjük ki.

Tekintettel arra, hogy a természet csak a nagy hármast nyujtja nekünk (l. a felhangokat), s a többi (moll, szükített, bővített) csak művészi alkotás, — másszóval emberi teremtő fantázia által létesített rendszer folyományai — az előbb pedig láttuk, hogy a kromatizálás épp e mesterséges képződményeket alakítja át a természet által követelt nagy hármas formájára (az V. fok esetében!), azt mondhatjuk, hogy a kromatika a nagy hármasck létrehozása által a természet diadalát jelenti a mesterséges rendszer felett.

De tovább menve, ha a kromatika tonika-képző, azaz hangnemi kitérést előidéző hatását vizsgáljuk, azt kell mondanunk, hogy a kromatika nem ellentétes a diatonikával, hanem azt csak kiegészíti és megerősíti.

A rövid hangnemi kitérések után ugyanis az eredeti hangnem újra meg újra visszatér, ennek következtében a kitérés által bizonyos önállóságct nyert fokok visszasüllyednek másodrendű jelentőségükbe, és a főhangnem visszatérésével létrehozott kontraszt az eredeti tonalitási viszonyokat annál érdekesebben domborítja ki, mert nyilvánvalóvá válik, hogy az eredeti hangnem a maga diatonikus valóságában nem változott meg, hanem csak annyi történt, hogy a hangnem egyes fokai rövid időre önálló jelentőséget nyertek. De ez az önállóság csak odáig terjed, hogy mindig érezzük, hogy csak az *eredeti hangnem* egyik *foka* az, melyre az átsuhanó tonikai jelleg bizonyos fényt árasztott.

A kromatika tehát egyrészt lehetővé teszi a természetnek a nagy hármas által való érvényesülését, másrészt diadalra juttatja a hangzatnak azt a jogát, hogy tonikává váljék, de azáltal, hogy ez a diadal csak néhány pillanatig tart s a tonikává vált hangzatra önállósága ellenére a főhangnem rányomja a maga bélyegét, az eredeti tonalitási viszonyokat annál élesebb megvilágításban mutatja be.

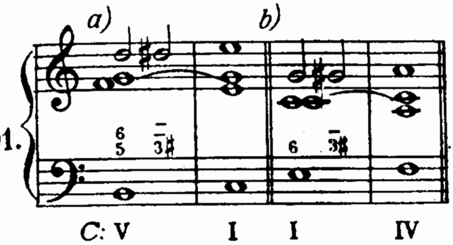
A mesterek fenti példái az akkordszerkezet, valamint a szólamvezetés szempontjából a következő tanulságokkal szolgálnak:

1. Nem szabad megkettőzni az alterált hangot. Ez ugyanis vezérhang s így egyoldalú hang, mely nem kettőzhető.

2. Szükséges, hogy az alterált hangnak e vezérhangjellegét

érvényre is juttassuk, vagyis: a módosított hangot minden esetben felfelé vagy lefelé kell vezetnünk a szerint, amint felfelé, illetve lefelé történt a módosítás. Röviden: *a módosított hangot a módosítás irányában kell továbbvezetni.*
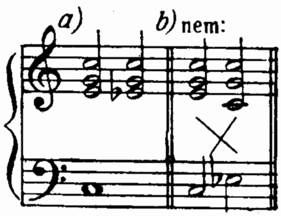
301.



E szabály végrehajtása következtében sokszor oly terckettőzéseket kapunk, amelyek magukban véve nem volnának megfelelők, de a szólamoknak lépésszerű s az érzékeny hangok természetének megfelelő haladása létrejövetelüket indokolttá teszi. (301.) A 301. a) alatt mind az *f*, mind a *disz* egyoldalú hangok, melyeknek természetes folytatása csak *e* lehet.

3. Valamely hangot csak abban a szólamban szabad módosítani, amelyben az illető hang közvetlenül előzőleg módosítás nélkül is előfordult. A hangnak más szólamban való módosítása
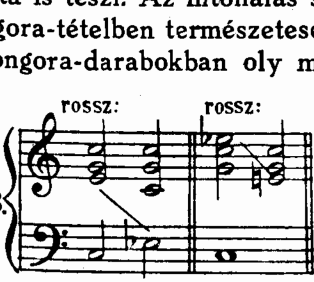
302.



ú. n. *keresztállást* (relatio non harmonica) hoz létre. Így, ha a *C*-dúr akkord tercét módosítani akarjuk, a módosítást abban a szólamban kell végrehajtani, melyben a terc előfordul (302. a) példában a tenorban). A b) példában a módosítás más szólamban — a basszusban — következik be, ezáltal a mozgó szólamok az eredeti helyzethez viszonyítva keresztben való állás képét mutatják. Innen a név: „keresztállás".

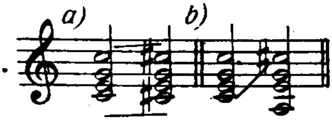
Nincs az összhangzattannak oly szabálya, amely annyi kivétel alá esnék, mint a keresztállás tilalma. Mindenesetre nem szabad megfeledkezni arról, hogy e tilalom a vokális tétel szem előtt tartásával állíttatott fel. És nem lehet tagadni, hogy e tilalmat az intonálás nehézsége és bizonytalansága sokszor indokolttá is teszi. Az intonálás szempontja a hangszeres- s főleg a zongora-tételben természetesen elesik, s így magyarázható, hogy a zongora-darabokban oly menetekkel találkozunk, melyek vokális stílusban legalább is kétes értékűek volnának.

303.

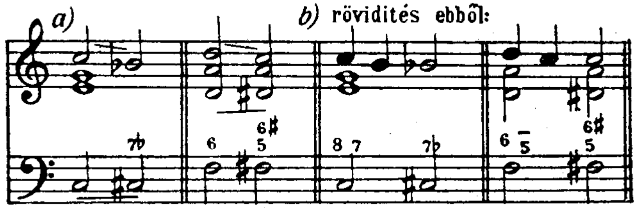


Csak egy keresztállás feltétlenül rossz, az, mely a hangzatnak dúrból mollá, ill. mollból dúrrá való változtatásánál lép fel. (303.)

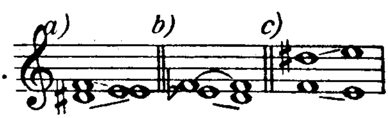
4. A keresztállás kikerülése céljából nem kettőzzük meg a módosítandó hangot sem, vagyis az alterált akkord *előtti* hangzat ama hangját, amelyet közvetlenül utána módosítani fogunk. Mert két eset lehetséges: vagy mind a két hangot alteráljuk, s akkor oktávpárhuzamot kapunk (304. a), vagy az egyik hangot módosítjuk, a másikkal pedig elugrunk, de akkor a keresztállás egyik alakját kapjuk, mert az elugró hanggal szemben a módosítás más szólamban történt. (304. b). Utóbbi eset azonban hangszeres darabokban lépten-nyomon előfordul, sőt vokális tételben is található.

304.


Általános kivételül álljon itt az a szabály, hogy a módosítandó hangot minden esetben megkettőzhetjük, ha mindkettő lépésszerűen *ellenkező* irányban vezethető. (305.) E szerkezetet a kihagyáson (elizio) alapuló rövidítés magyarázza meg. (305. b)

305.


Minden abszolút alterációnak közös ismertető jele az, hogy a módosítás által az akkordban szűkített terc keletkezik. E karakterisztikus szűkített terc az unisonóba való feloldásra törekszik. (306. a).

306.


A szűkített terc azonban nehezen érthető, mert enharmonikus a nagy szekunddal, és fülünk inkább ezt hajlandó hallani (306. b), mint a bonyolultabb, mert mesterségesen létesülő szűkített tercet. Könnyebben fogja fel fülünk a szűkített terc megfordítását: a bővített szextet és ennek az oktávba való feloldását (306. c); azért a szűkített tercet tartalmazó akkordokat a helyes felfogás érdekében mindig oly helyzetben, ill. megfordításban írjuk fel, hogy a szűkített terc bővített szextté alakulhasson át. (307.)

307.


Amint azt az eddigi példák is mutatják, a számjelzésnél a módosítást úgy fejezzük ki, hogy a szám mellé módosító jelet (♯,♭) teszünk. Minden félreértés elkerülése céljából még egyszer hangsúlyo-

zom, hogy a számok s így a módosított számok is az illető hangoknak a *basszus*tól való távolságára vonatkoznak.

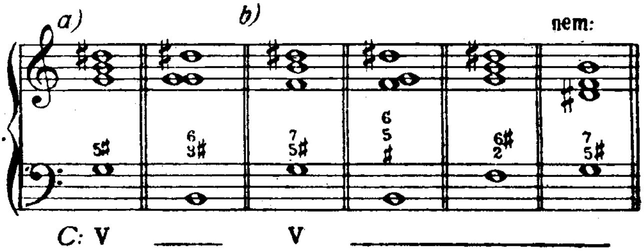
Az alteráció lehetősége igen nagy, s azért a módosított akkordokról rendszeres összeállítást adni alig lehet; de felesleges is, mert az eddig elmondottak szemmel tartása mellett azoknak kezelése, illetve megértése semmi nehézséget nem okozhat.

Vannak azonban oly módosító hangzatok, amelyeket részint gyakori előfordulásuk, részint tipikus, karakterisztikus alakjuk következtében külön kell megbeszélnünk. Külön szemügyre vesszük a dúrban és külön a mollban előforduló **gyakori alterációkat.**

A) Dúrban.

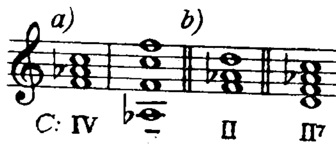
1. (298. a, b). Az V. fokú hármas- és különösen **négyes**hangzat kvintjének felfelé alterálása. (308.) Az első **relatív**, a második abszolút alteráció.

308.
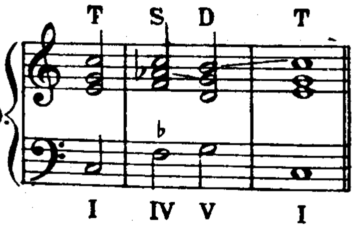


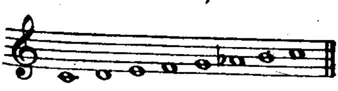
2. (298. c, d, f, g, i). A IV. fok tercének (vagy II. fok kvintjének) lefelé módosítása. (309.) A dúrskála ezáltal megegyezik szubdomináns tekintetében a mollskálával, mindkettőnél a *S*; moll. Miként a moll a domináns dúr alakját kölcsönzi a dúrskálából, hogy a tonikára vezető vezérhangot nyerjen, úgy veszi át a dúr a mollból a szubdomináns formáját, minek következtében a dúrban is létesül lefelé, a domináns alaphangjára vezető vezérhang. Igy a szubdomináns az alteráció által lefelé törekvő vezérhangot nyerve dúrban épp oly szorosan kapcsolódik össze a dominánssal, mint mollban. (310.) A szubdominánsnak ezt a módosított alakját röviden *moll-szubdomináns*nak nevezzük.

309.



310.
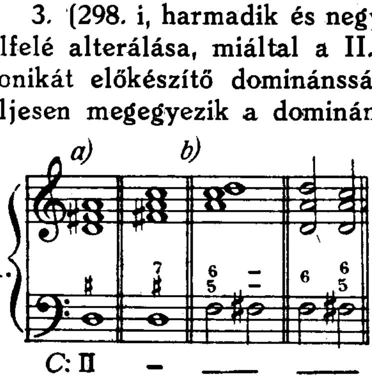




A dúr-tonika, domináns és moll-szubdomináns akkordok hangjaiból kialakuló hangsor az úgynevezett *moll-dúr* skálát adja.
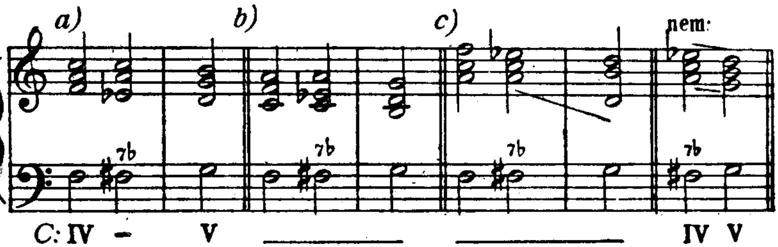
3. (298. i, harmadik és negyedik negyed.) A II. fok tercének felfelé alterálása, miáltal a II. fokú hármas is dúr akkorddá (tonikát előkészítő dominánssá!) változik, és a négyeshangzat teljesen megegyezik a dominánsszeptimakkord alakjával (nagy hármas, kis szeptim). (311.) Különösen ez a II. fokú hetedhangzatnak az az alakja, mely a domináns dominánsának érezhető, s melyet fent *váltó-dominánsnak* neveztünk.

311.
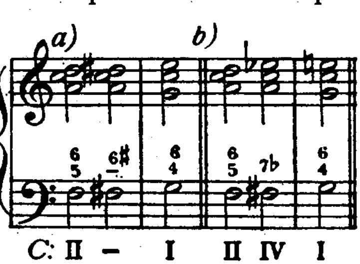


4. (298. e) A negyedik fokú szeptimakkord alaphangjának felfelé és szeptimjének lefelé módosítása, mely a IV. és V. fokú akkord között létesít félhangnyi átmenetet. Szeptimállásánál a feloldásban a tenort kvinttel lefelé ugratjuk, hogy a tenor és szoprán közti kvintpárhuzamot elkerüljük (312. c). A tenorban való ilyen kvintugrást Bach koráljainak majdnem mindegyikében megtalálhatjuk.

312.



Az alterált negyedik fokú négyeshangzat egy szűkített szeptimakkorddal egyenlő (*C* IV: *fisz—a—c—esz═g:* VII.),: s mint ilyen, a szűkített szeptimakkorddal való enharmonikus modulációnál kap fontosabb szerepet.

313.

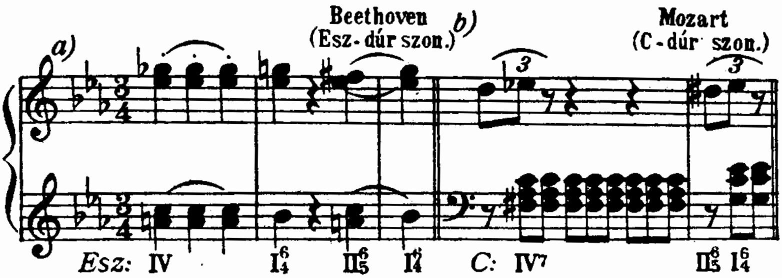


Ugyancsak szűkített szeptimakkordot kapunk, ha a II. fokú $^{6}_{5}$ akkord (Rameau-féle kvintszext) basszusát és szextjét felfelé alteráljuk. (313.) Ezt kétféle módon írhatjuk: vagy származása alapján kétszer alterált $^{6}_{5}$ akkordnak (313. a), s ez volna a helyesebb írás (298. j), vagy a felfelé módosított szext helyett lefelé alterált szeptimet írunk (313 b), ez viszont a gyakoribb és általánosabb írásmód (298. h), amiáltal látszólag alterált IV. fokú szeptimakkord lesz belőle. Mindkét írásmód mellett I. fokú $^{6}_{4}$ akkord következik utána.

Hogy a mesterek az akkord lényegén alapuló zenei helyesírást nem veszik figyelembe, hanem inkább negyedik fokú szűkített szeptimakkordot írnak, az talán annak tulajdonítható, hogy utóbbi könnyebben áttekinthető.

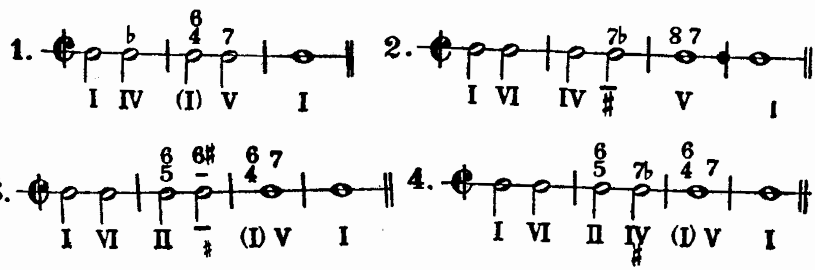
Különben van eset, hogy mindkét írásmódot egymás mellett is megtaláljuk (314.).

314.
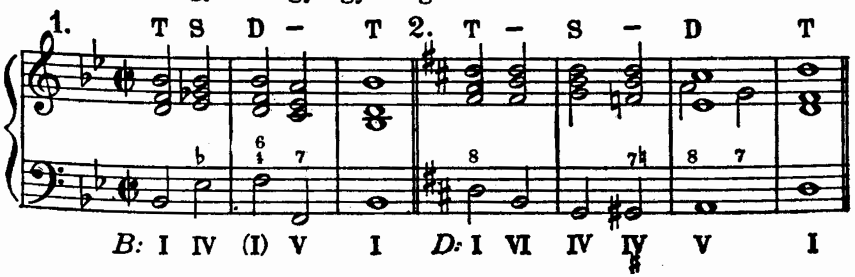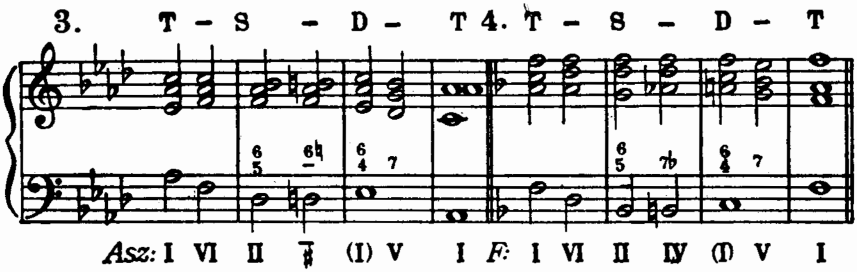


Hogy a fokjelzésnél a *basszus* módosítását is feltüntethessük, a basszus felfelé való módosításánál a *fokszám alá* keresztet, a lefelé módosításnál pedig ♭ -t írunk. Ez az írásmód azon a meggondoláson alapszik, hogyha a fokszám feletti vagy melletti jelzés a felső szólamokra vonatkozhatik, úgy a fokszám alatti jelzés az alsó: a basszus szólamra utal. Pl. a IV⁷ és IV⁶ (♯ ill. ♭ alatta) jelzés úgy értelmezendő, hogy a IV. fokú szeptimakkord basszusát felfelé, illetve a IV. fokú szextakkord basszusát lefelé módosítjuk.

Dolgozzuk ki minden hangnemben e mintapéldákat:

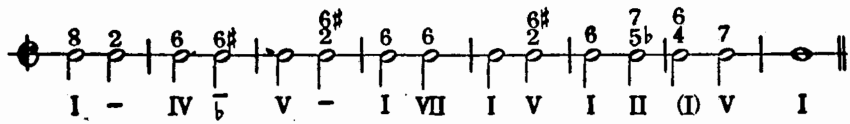


Mindegyikre egy-egy megoldás:
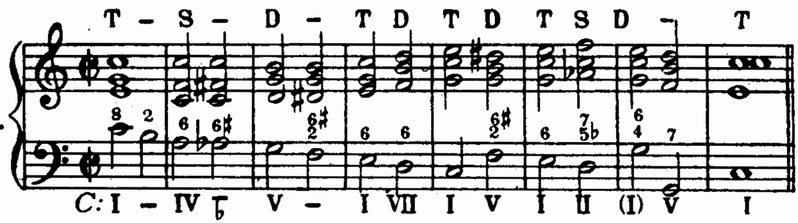




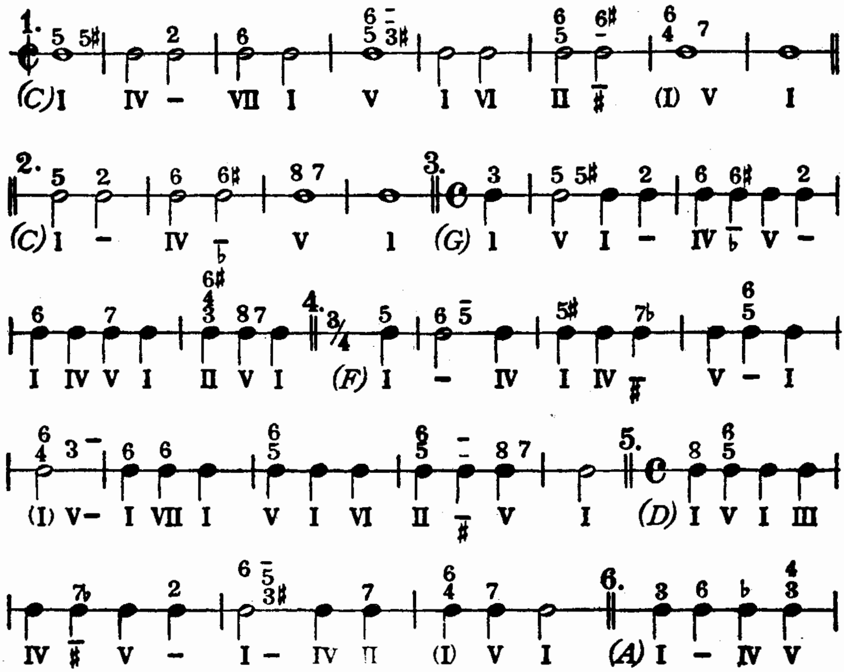
Álljon még itt egy vegyes példa is:
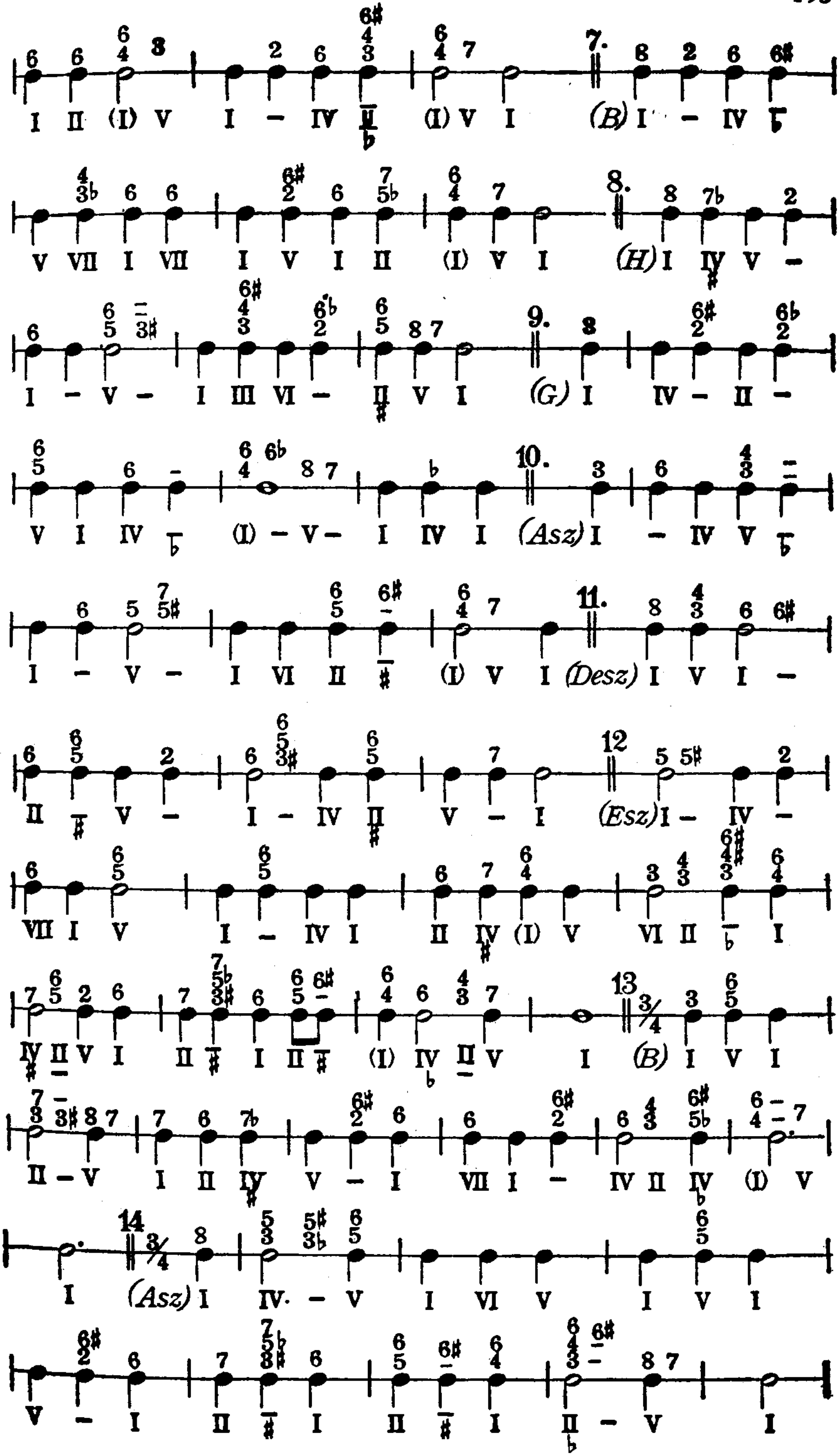


315.



XIX. LECKE.
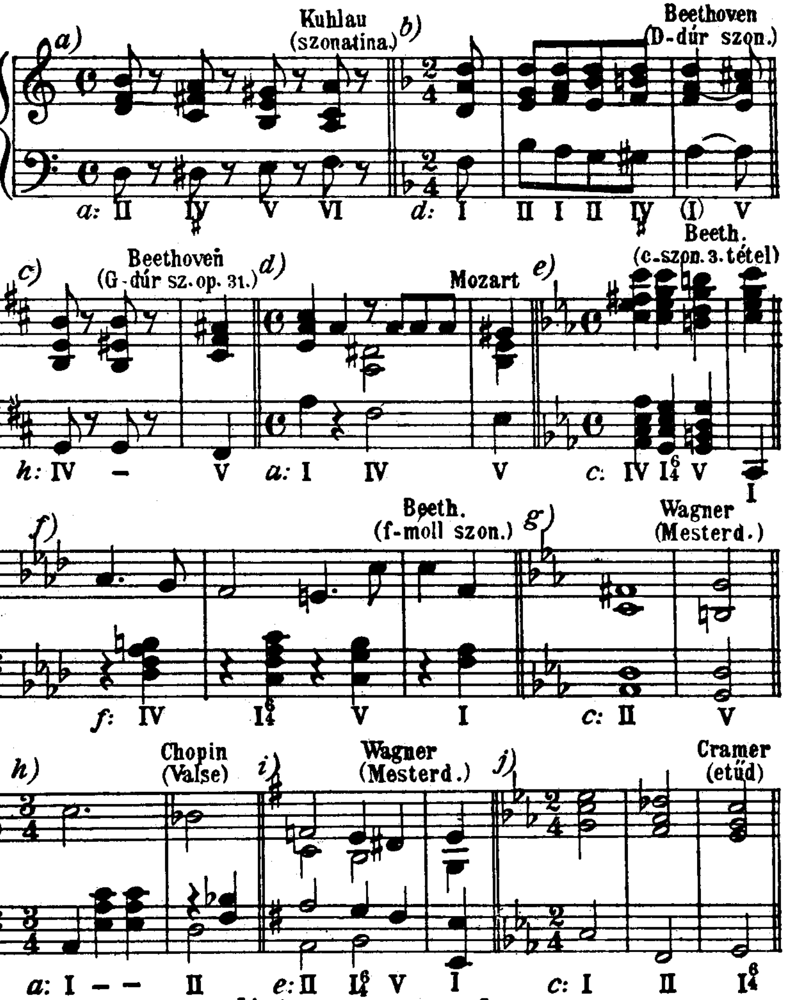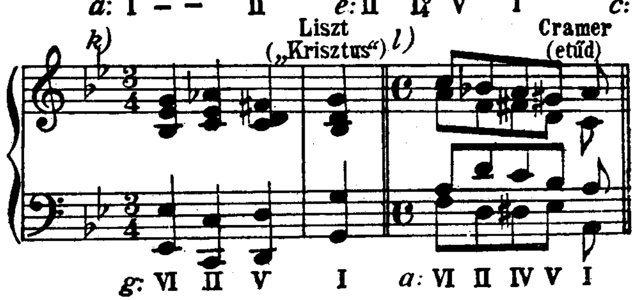




Gyakorlat. Transzponáljuk zongorán a mintapéldákat.

B) Mollban.

A mollban előforduló gyakoribb alterációkra először bemutatunk néhány példát az irodalomból.

316.

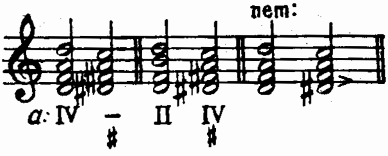




Amint látnivaló, mollban sokkal érdekesebb és karakterisztikusabb alterációk vannak, mint dúrban.
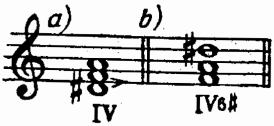
1. (316. a, b). Ugyanaz, mint dúrban: IV. fokon álló, módosított szeptimakkord, azzal a különbséggel, hogy nem a szeptimet, hanem a tercet módosítjuk, ezt azonban felfelé. A szeptimet azért nem kell módosítani, mert úgyis megvan a szűkített szeptim, a tercet viszont azért módosítjuk felfelé, mert a nélkül nem volna meg a szűkített szeptimakkordhoz szükséges kis terc.

317.



(317.) E módosított akkord feloldására az V. fok (316. a) és az I. fokú kvartszext egyaránt alkalmas (316. b)
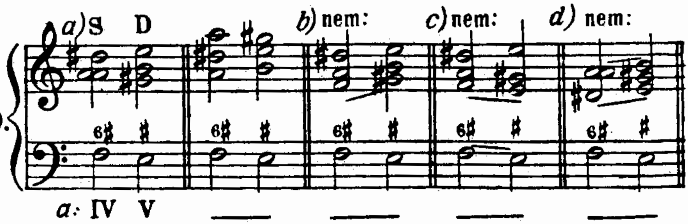
318.



2. (316. c, d) A IV. fokú hármas első megfordítása, melynek alaphangja van felfelé módosítva. Alaphelyzetben ez az akkord az alap és terc közötti szűkített terc miatt (318 a) nem használható.

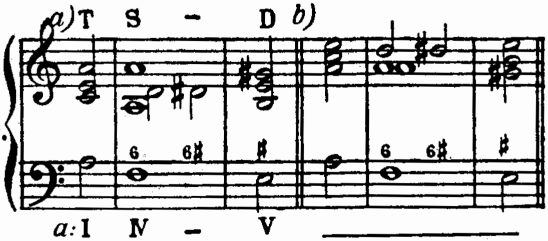
A fordítás révén előálló bővített szext hangköz (318. b) alapján az akkordot: *bővített szextakkordnak* nevezzük. Alkalmazásánál mindig a kvintet kell kettőznünk (319.). A kettőzésre az alaphang a módosítás miatt nem alkalmas, a terc pedig a továbbfűzésnél mutatkozó bővített másod (319. b), ill. oktávpárhuzam miatt (319. c) nem. A módosított hang nem lehet

319.
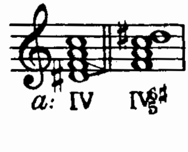


a tenorban, mert különben a tovahaladás csak kvintpárhuzam árán volna lehetséges (319. d). Ha a bővített szextakkord előtt a IV. fokú szextakkord módosítás nélkül is előfordul, úgy a kvintet már ott kettőzzük (316. c. és 320.).

320.
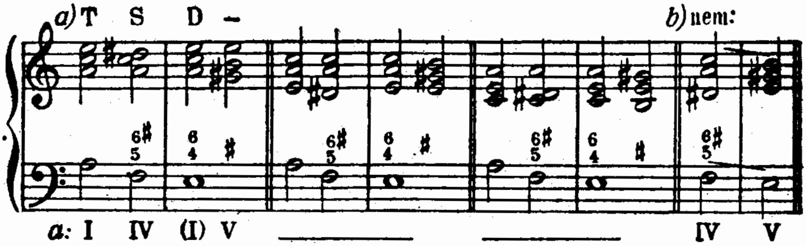


3. (316. e, f). Negyedik fokú négyeshangzat első fordításban, módosított alaphanggal. Az alaphang és terc közötti szűkített hangköz az alaphelyzetet nem teszi kívánatossá (321.). A fordításnál mutat-

321.
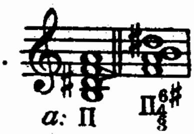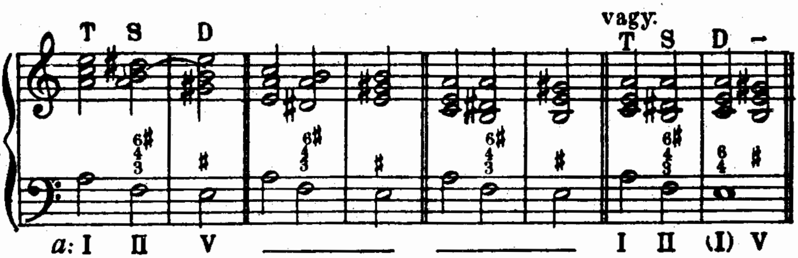


kozó bővített szext a kvintszextakkordnak a *bővített kvintszext-akkord* elnevezést adja. Fordításról lévén szó, az akkord **teljes.** Feloldásánál az I. fokú kvartszextakkord követi (l. a mint**ákat**),

322. 

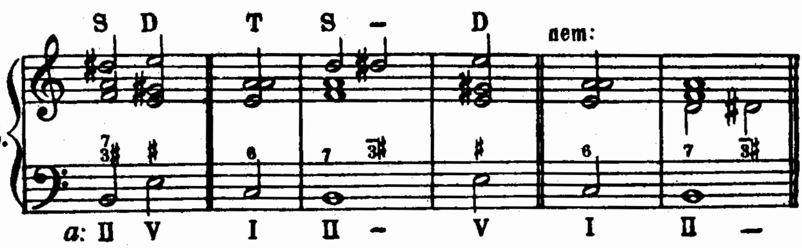
mivel az V. fokra való közvetlen feloldása kvintpárhuzamot hozna létre (322. b) E kvintpárhuzam másküllönben „Mozart-kvint" elnevezés alatt ismeretes és nem rossz.*

4. (316. g). Második fokú négyeshangzat felfelé módosított terccel. A módosítás következtében újra szűkített terc keletkezik, mely az akkord hangjainak oly elrendezését kívánja meg, melynél bővített szext áll elő (323.). Amennyiben azt az elrendezést választjuk, melynél a II. fok kvintje kerül a basszusba, a négyeshangzat második fordításával van dolgunk és az akkordot *bővített terckvartakkordnak* nevezzük.

323. 

324. 

Szerkesztésre nézve mindig teljes és közvetlenül az V. fokra oldódik. Esetleg közbeiktathatjuk, a bővített kvintszextakkordhoz hasonlóan, az I. fokú kvartszextakkordot is (324.).

325. 

E második fokú módosított négyeshangzat néha alaphelyzet-

*) Okát később adjuk.

zetben is előfordul, természetesen a hangoknak oly csoportosításával, mely mellett a szűkített terc megfordításban jelenik meg (325.).

Mind a három bővített akkordnak az a közös vonása, hogy alterációjuk abszolút, funkciójuk *S* s ennek következtében *D*-ra oldódnak, és mindegyiknél ugyanaz a hang van alterálva: a skála negyedik *(S)* hangja (az első két esetben mint az akkord alaphangja, a harmadiknál mint a II. fok terce).
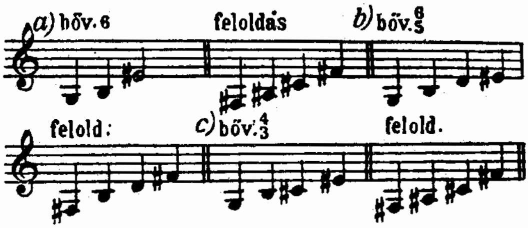
Tudjuk, hogy a *S* és *D* között nincs rokonság és a tonális vonatkozáson s esetleg a moll-szubdomináns vezérhangján kívül nincs semmi, ami a kettő között szorosabb kapcsolatot létesítsen. De épp itt mutatkozik az alterációnak legérdekesebb hatása, mert a *S* hangjának felfelé való módosításának célja épp az, hogy mesterséges vezérhang-viszonyok létesítésével s így az V. foknak tonikai jelentőségre való emelésével a két akkord közti összefüggést és összetartozást nemcsak hangzati, hanem dallami szempontból is érezhetővé tegye.

Gyakorlat. 1. Nevezzük meg, vagy írjuk le minden mollskála bővített szext-, kvintszext- és terckvartakkordját. Megkönnyíti a feladatot, ha figyelembe vesszük, hogy e három hangzatnál mindíg ugyanaz a hang van a basszusban (*a*-mollban: *f*, *c*-mollban: *asz* stb.).

2. Énekeljünk a *g—fisz*[1] hangok terjedelmében a kromatikus skála minden fokára bőv. 6, $^6_5$ és $^4_3$ akkordokat és határozzuk meg hangnemi hovátartozásukat (pl. *g*-re bőv. szext: *g—h—eisz*, *h* IV.; *c*-re bőv. $^6_5$: *c—e—g—aisz*, *e* IV. stb.).
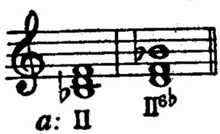
3. Oldjuk fel énekelve ugyanezeket az akkordokat. Pl. *g*-hangra:

4. Hallás után határozzuk meg a más által játszott bővített akkordokat.
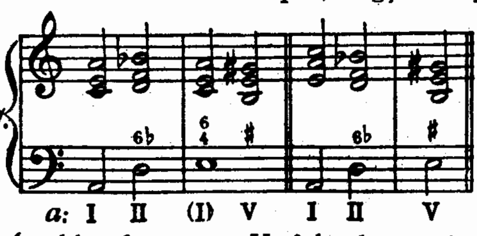


5. A 316. h), i), j), k) és l) példái mutatják, hogy a moll hangnemnek van még egy fajta tipikus alterációja: második fokú hármas, lefelé módosított alaphanggal. Előfordulhat alaphelyzetben is (l. pl. Chopin *c*-moll prelűdjét), de mint II. fokú akkord legtöbbször első fordításban szerepel. (326.) Ez az ú. n. *nápolyi szextakkord.* E hangzat különös nevét onnan kapta, hogy a nápolyi zeneszerzők alkalmazták először gyakrabban tragikus helyzetek aláfestésére. Funkciója: *S*, és a basszus hangja kettőzendő mint *S* alaphang. Legtöbbször I. fokú ⁶ akk rdr va V. fokú hármasban zatr old'uk. 327.

326.



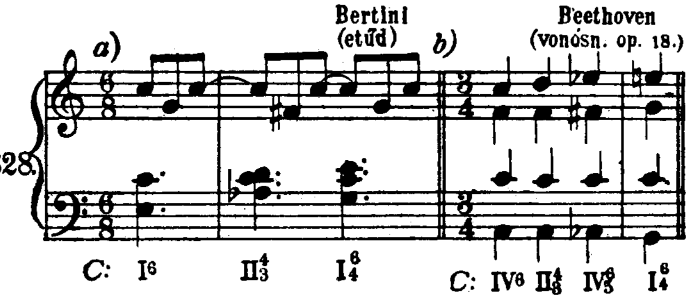
327.



Néha a IV. fokú módosított szeptimakkordot is érinti, mielőtt az V. fokra halad. (316. l). Úgy a legszebb, ha az alterált hang a szopránba kerül.

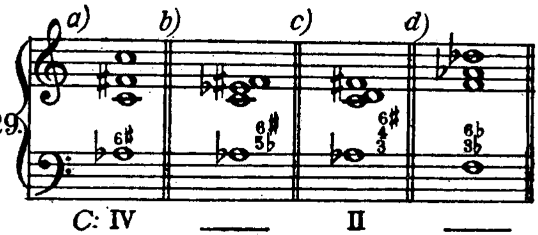
Az irodalomban arra is találunk példát, hogy ezek a karakterisztikus akkordok dúrban is előfordulnak (328.).

328.

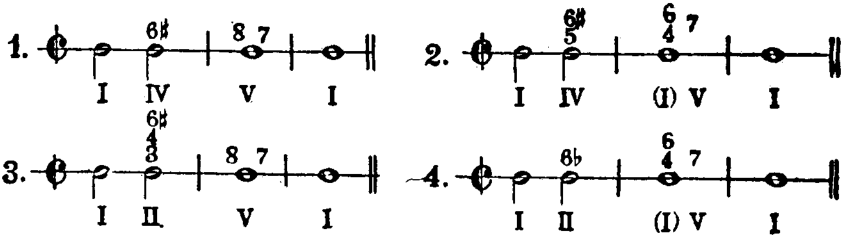


Már e két példából is azt látjuk, hogy e hangzatoknak dúrban való alkalmazásánál a IV. fok terce és szeptimje s a II. fok kvintje is lefelé módosítandó, hogy mollból ismert alakjuknak megfeleljenek. (329.)

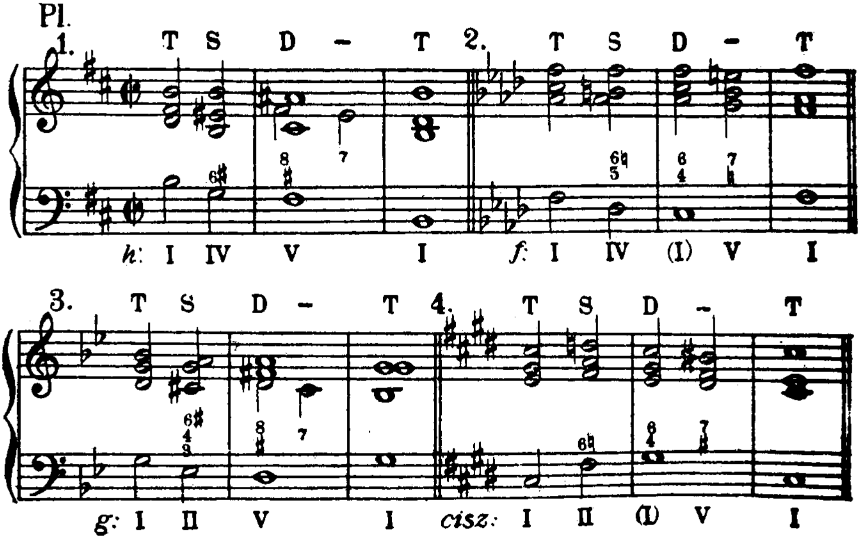
329.
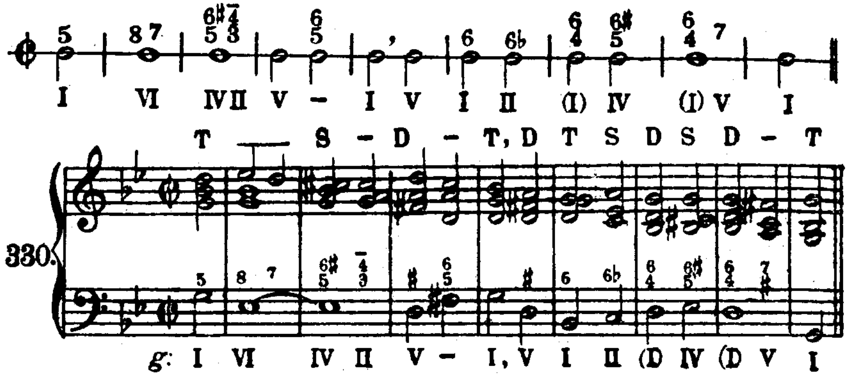


Transzponáljuk minden moll-ba a következő mintapéldákat:



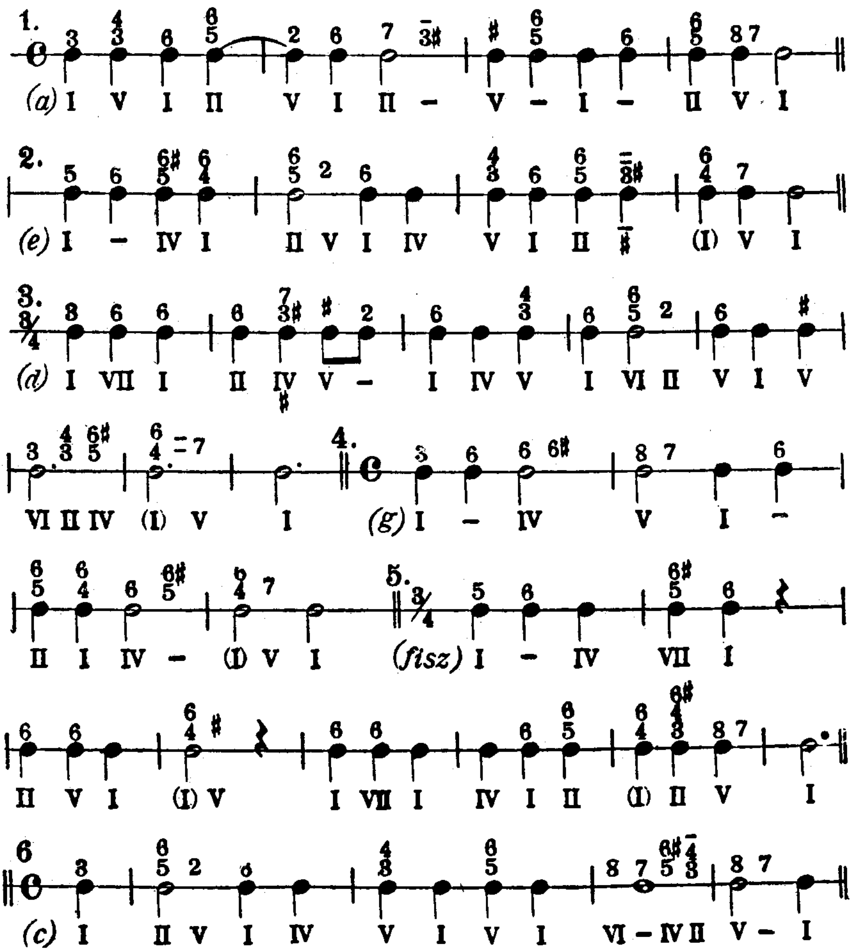
Pl.

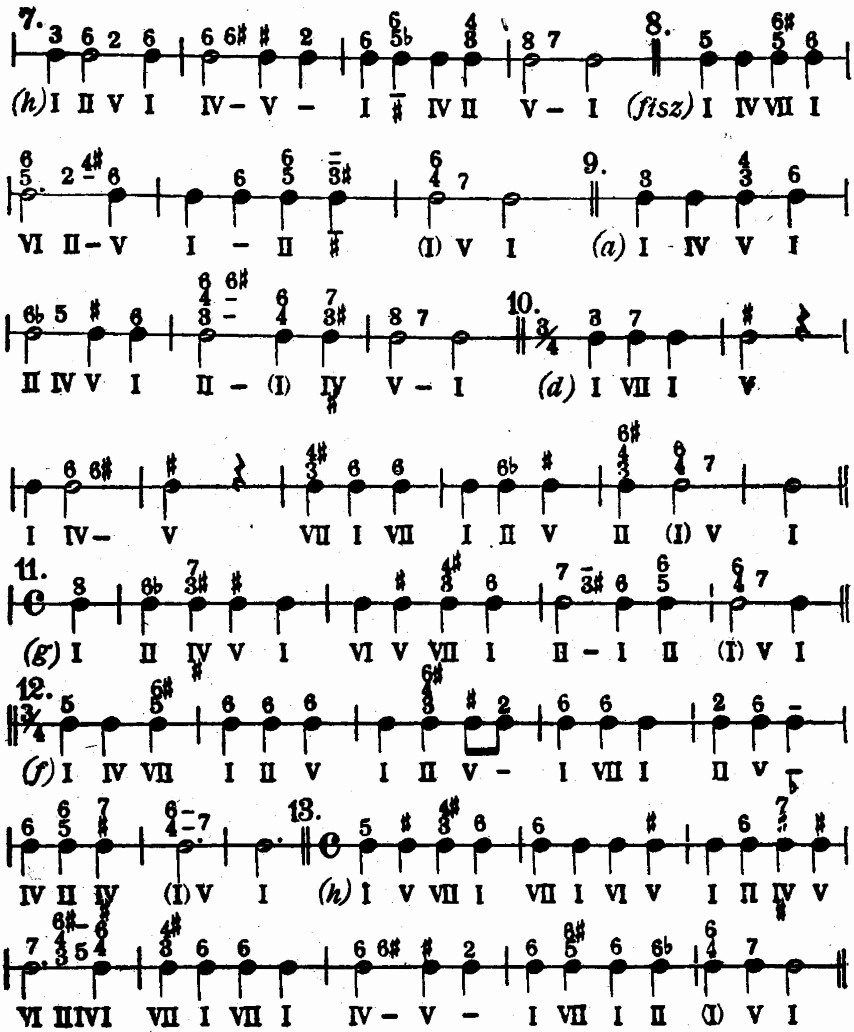


A következő leckéhez előtanulmányul oldjunk meg egy hosszabb példát:



XX. LECKE.
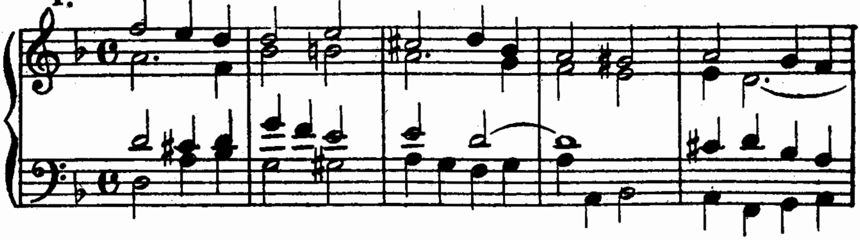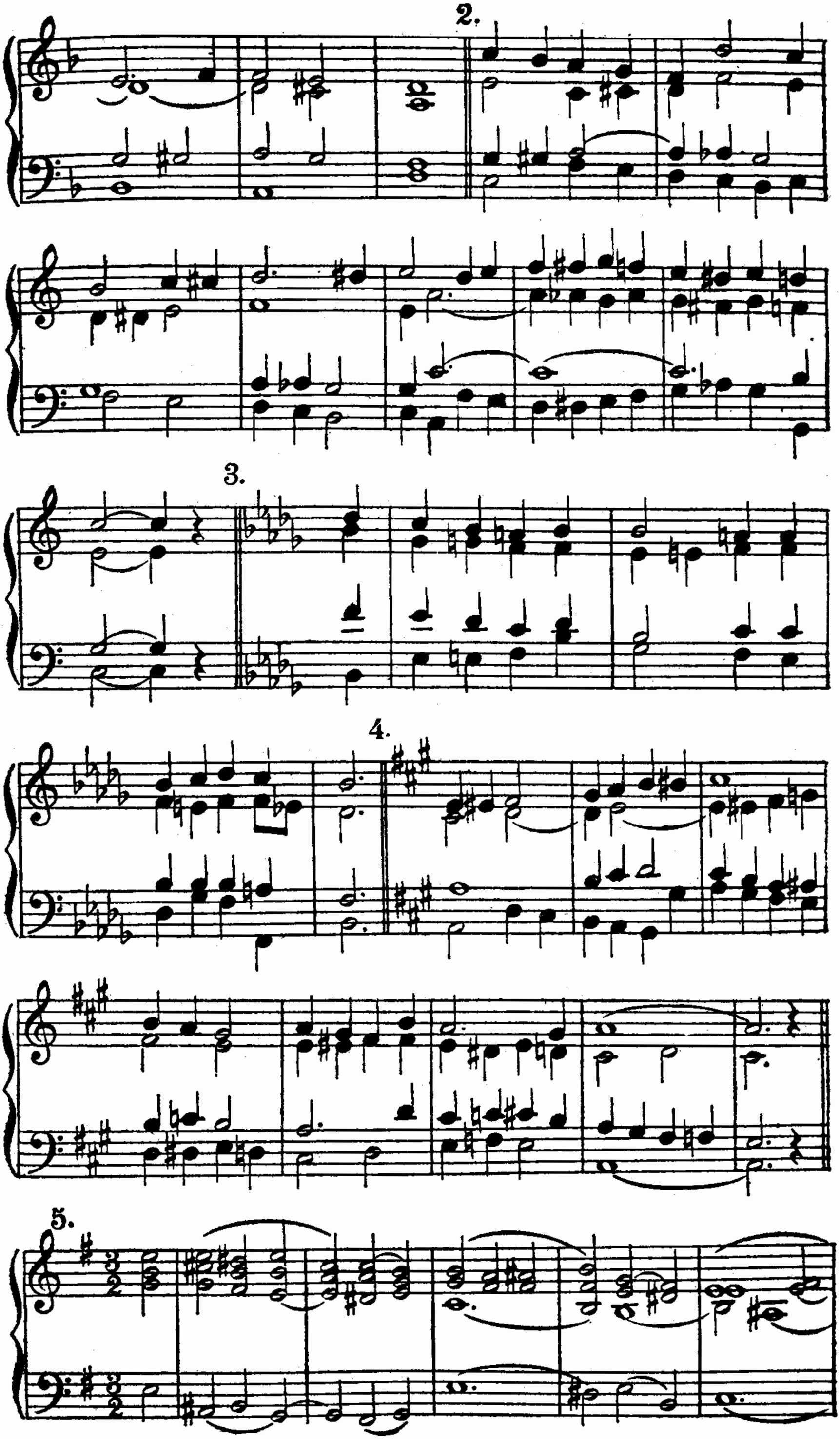




XXI. LECKE.

Keressük ki az alterált akkordokat és állapítsuk meg mindegyikről, hogy a felsorolt csoportok melyikébe tartozik?
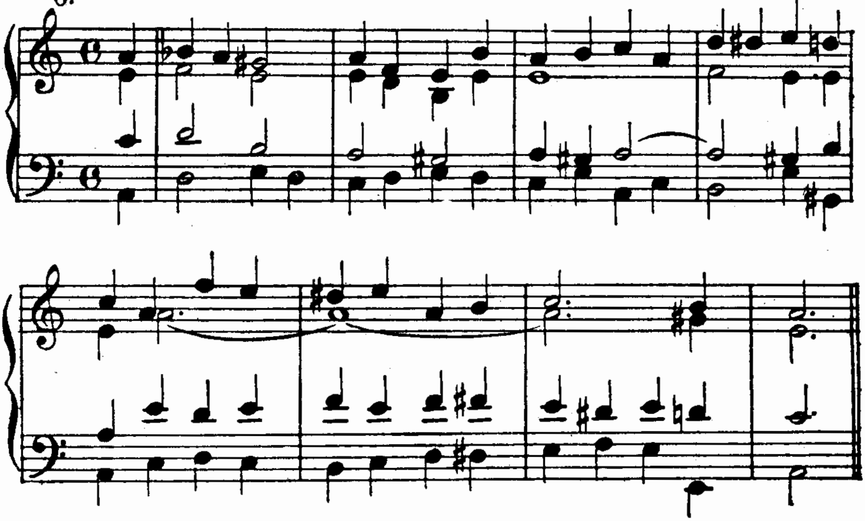
1.




2.
3.
4.
5.



6.



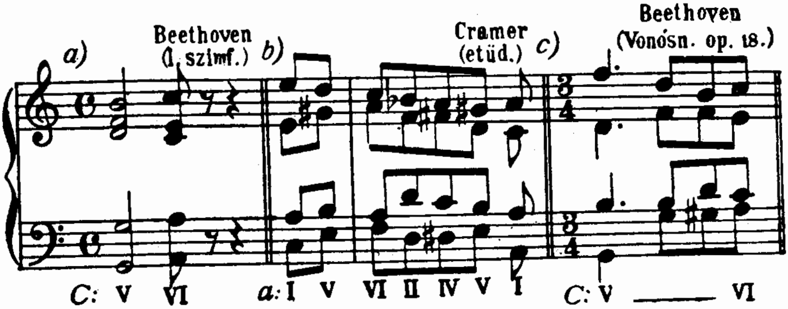
17. FEJEZET.

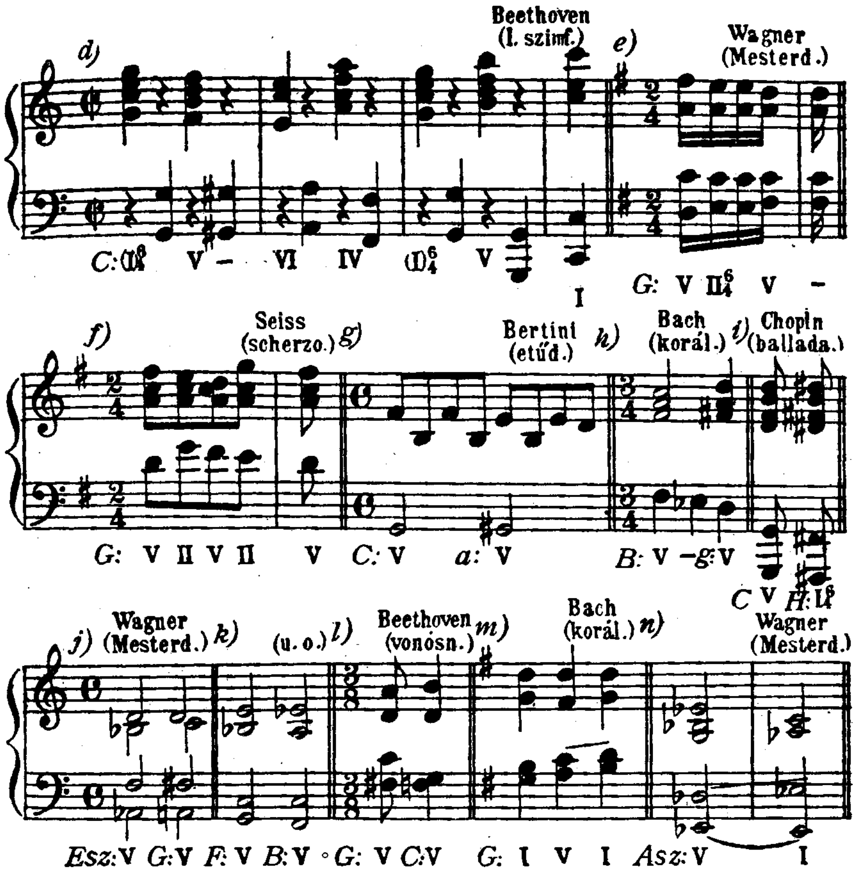
Az álzárlat.

Míg eddigi gyakorlatainkban a domináns hármas nemcsak az I., hanem a VI. fokra, sőt átmenetileg a IV. fokú szextakkordra is haladhatott, addig a domináns szeptimakkordnak csak oly feloldásával találkoztunk, amelynél a szeptimakkord alaphangja a feloldási akkord kvintjévé vált (V—I: kadenciális feloldás).

A következő kapcsolatok azonban

331.





azt mutatják, hogy a dom.-szeptimakkordnak más tovahaladási lehetőségei is vannak. A dom.-szeptimakkordnak ilyetén való továbbfűzését általában álzárlatnak (csalzárlatnak) nevezzük.
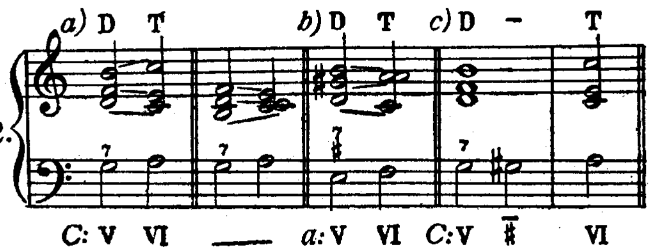
Álzárlat általános értelemben az oly összefűzés, melynél a domináns (hármas- vagy négyes-) hangzat nem oldódik a neki kadenciálisan megfelelő akkordra. Szűkebb értelemben álzárlatról csak akkor beszélünk, midőn a *domináns hangzat nem az I., hanem a VI. fokra oldódik.*

Az álzárlatnak az a harmóniai jelentősége van, hogy oly hangzatfűzésnél, amely a domináns-tonika harmóniák által való szabályszerű zárlatot már előre sejteti, a domináns után — a helyett, hogy azt a megnyugtató tonika akkordba átvezetné — hirtelen egy egészen más, nem várt akkordhoz vezet, amely a lezárást természetesen megakasztja, a hallgatót várakozásában nem elégíti ki, megcsalja (csalzárlat!) s így további harmóniafűzésre kényszerít, mely végre a várt befejezéshez vezet.

Mivel tehát az álzárlat a teljes befejezés létrejövetelét felfüggeszti, elodázza, az a fokozás egyik eszközének tekinthető, mert a várt feloldás elmaradása bizonyos fokban feszültséget hoz létre, melyet csak az álzárlathoz közvetlenül csatlakozó egész zárlat képes kiegyenlíteni (l. 331. b, d).

A szűkebb értelemben vett álzárlatnál (V—VI.) tulajdonképen nem történik egyéb, mint funkcióbeli helyettesítés, amennyiben a domináns által előkészített tonika-harmóniát nem az I. fokkal, hanem helyettesével: a VI. fokkal fejezzük ki. A VI. fok helyettesi minősége magyarázza meg azt, hogy az V—VI. kapcsolatban a VI. fok tercét mint *T* funkció-alaphangot megkettőzzük. A 331. a), b), c) példák mutatják, hogy a dom.-szeptimakkordnak a VI. fokra való feloldásánál ugyancsak megkettőzzük a tonikai feloldás éreztetésére a VI. fok tercét. E terckettőzés szükségképen előáll, ha a szeptimakkord elemeit az ismert módon vezetjük tovább: tercet felfelé, kvintet és szeptimet lefelé (332.).

332.



Elég gyakori, hogy dúrban a szeptimakkord basszusa alteráció következtében félhangnyi lépésekkel jut a VI. fokra (331. c, d és 332. c).

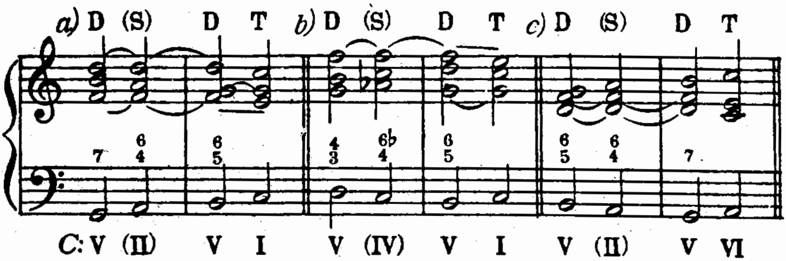
A tágabb értelemben vett álzárlat eseteit, melyeknél a domináns hetedhangzatot nem az I., hanem bármilyen más fokú hangzat követi, két csoportra oszthatjuk.

1. (331. e) és f). A szeptimakkord nem oldódik fel, a szeptim tehát fekve marad, mert a feloldás csak *eltolódik* a közbeeső, átmenetileg érintett egy-két akkord által. Ugyanazon szeptimakkord két különböző alakja (fordítása) közt szokott előfordulni ilyen összekapcsolás (331. e) és f-nél: *G*-dúr szeptimakkordjának alaphelyzete és első fordítása közt) és a közbeeső hangzatok hangjai csak arra szolgálnak, hogy a szeptimakkord egyes alkatrészei között dallamos átmenetet létesítsenek, s azért *átmenő-akkordoknak* is nevezhetők. Alkalmazásukból látnivaló, hogy ez akkordoknak nem annyira harmóniai, mint inkább dallami jelentőségük és céljuk van.

Az átmenő hangzatok fokjelzéseit megkülönböztetés céljából zárójelbe tesszük, mivel tonális szempontból nem képviselik mindig azt a fokot, amelylyel e hangzatokat tisztán *külső alakjuk* szerint meg kell jelölnünk (333.).

Az átmenő akkord után újra fellépő szeptimhangzatot nyomon követi a tényleges feloldás vagy újabb álzárlat (333.).

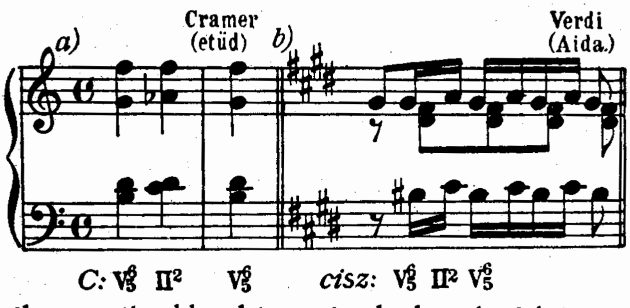
333.



Hogy az ilyen átmeneti összefűzéseknél valódi feloldásról nem lehet szó, az abból is kitűnik, hogy az eddigi fok-összekapcsolási képleteinkben nem találkoztunk olyan esettel, ahol az V. fok után a II. fok fordítása következhetett volna. Az V—II. fokok összekapcsolása mint önálló akkordfűzés már magábanvéve sem kielégítő, annál kevésbbé felel meg mint önálló hangzat a II. fokú kvartszextakkord.

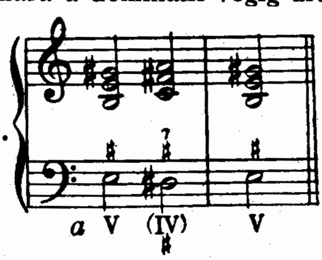
Ugyancsak nem tekintendők önálló akkord-alakulatoknak az V. fokkal kapcsolatba kerülő alábbi és ezekhez hasonló akkordok:

334.



Ezeknél a szeptimakkord terce és alaphangja érintve a felső mellék-(váltó-)hangokat, látszólag II. fokú szekundakkordot hoznak létre. Valójában a II. fok nem jut szerephez, mert fülünk számára a domináns végig uralkodó marad és a II. fokú hangzat díszítésnek, azaz a mellékhangokhoz hasonlóan mellékesen érintett hangzatnak tűnik fel. Az ilyen akkordokat *váltó-akkordoknak* nevezzük.* Mollban ilyen gyakori váltó-akkord az V. fokú hármas utáni alterált IV. fokú szeptimakkord (335.).

335.



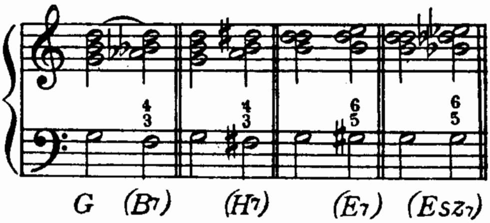
* Az átmenő- és váltó-akkordokról a 22. fejezetben bővebben lesz szó.

2. A második csoportba tartoznak oly összefűzések, amelyek által önálló akkordszámba vehető hangzatok keletkeznek ugyan, — tehát nem tisztán csak átmeneti akkordok — de vagy a szeptim, vagy a szeptimakkord más hangja kromatikusan módosul. Az ilyen összefűzések legtöbbször hangnemi kitérést eredményeznek és az álzárlattal szemben inkább *ál- vagy csalfűzéseknek* (álfordulatok) nevezhetők. Ide tartoznak a következő gyakoribb esetek:
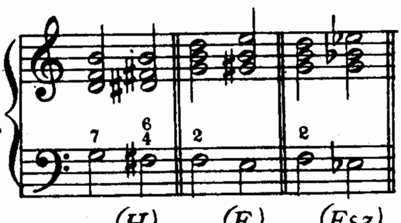
336.
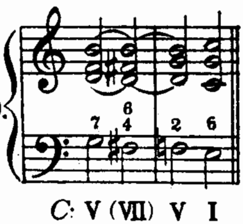

a) Dúrban az V. fokú hangzatnak ugyanazon elnevezésű moll hangnem *(C—c)* VI. fokával való összekapcsolása (336.).
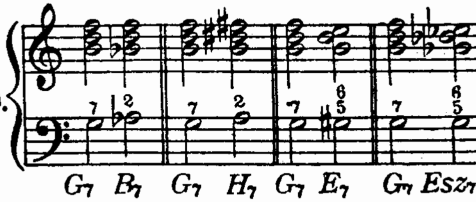
b) Az V. fokú hármashangzat összefűzése oly szeptimakkorddal (alaphelyzetben vagy fordításban!), melynek alaphangja kis vagy nagy terccel fekszik magasabban vagy mélyebben (337.).

337.


c) (331. h, i). A dominánsszeptimakkord összekapcsolása oly hármashangzattal, melynek alaphangja kis v. nagy terccel fekszik magasabban vagy mélyebben (338). Szépsége és folyamatossága miatt különösen használható ilyen kapcsolás (339.):
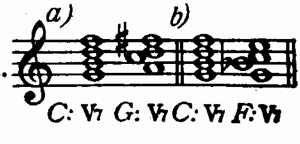
338.


339.


340.


d) (331. g, j). Ugyanilyen terc távolságú szeptimakkordoknak egymásutánja (340.).
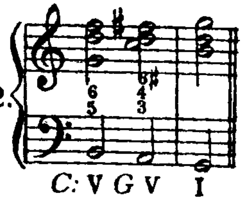
e) (331. k, l). Két szomszédos hangnem dominánsszeptimakkordjainak összefűzése (341.).

341.
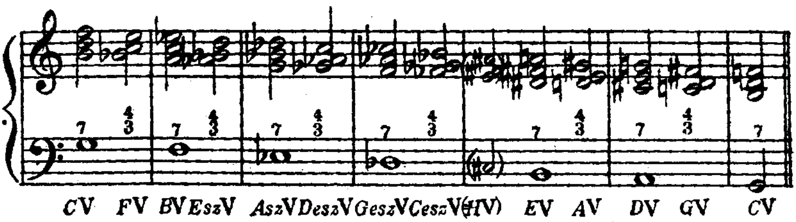

Az első legtöbbnyire a bemutatott $\frac{4}{3}$ alakban fordul elő ilyen szólamvezetéssel (342.):

A második (341. b) a 7 $\frac{4}{3}$ szekvenciából származik, azzal a különbséggel, hogy itt minden szeptimakkord a módosítás következtében dominánsszeptimhangzattá változik (343.). (Ez tehát moduláló szekvencia.)

342.
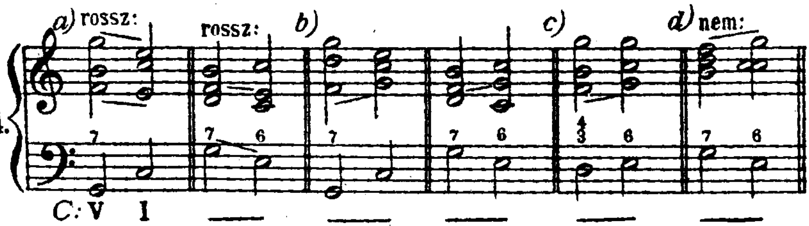


343.



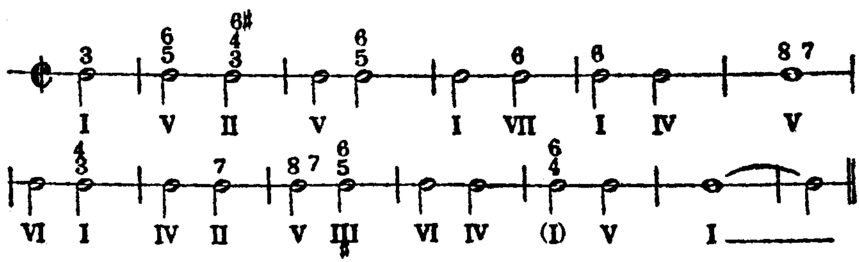
Mindezek az álfordulatok kitűnő eszközei a kromatikus modulációnak (l. alább).

Itt kell megemlékeznünk, habár nem tartozik az álzárlatok közé, arról az esetről, midőn a dom.-szeptimakkord kadenciálisan oldódik ugyan (V^7—I), de a szeptim feloldási hangját egy más szólam foglalja el (331. m, n). Hogy ilyenkor a fedett oktávot (344. a), mely a legrosszabbak közé tartozik, elkerüljük, a szeptimet egy szekunddal *felfelé* vezetjük (344. b, c). Ez azonban csak akkor jó, ha a szeptim nincs a szopránban (344. d).

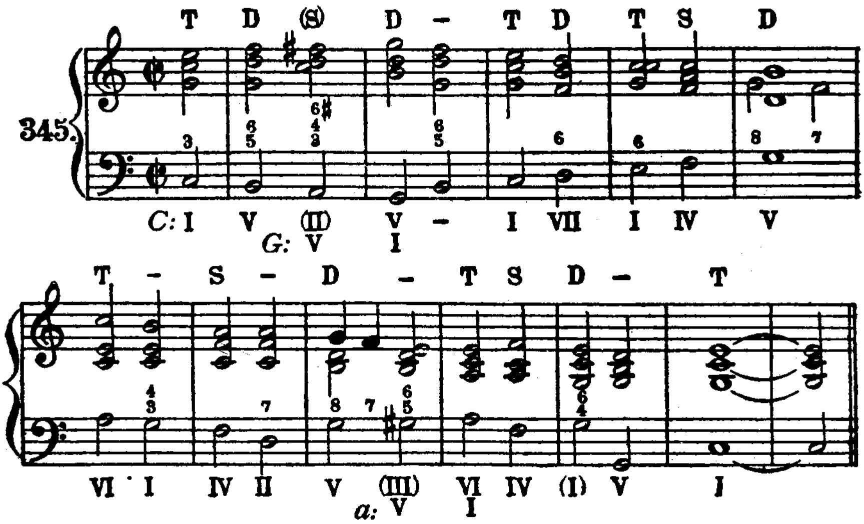
344.



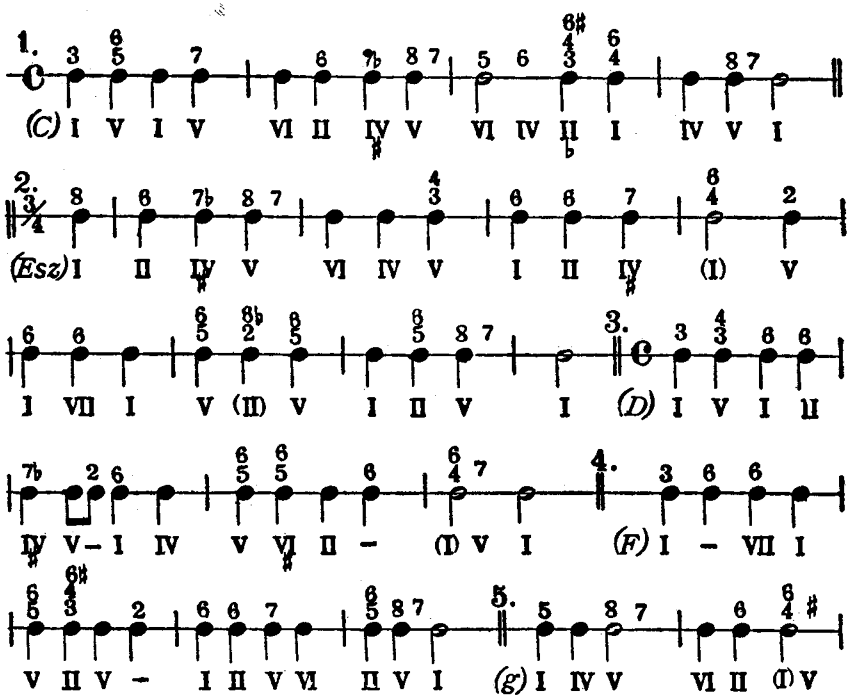
Mintapélda:
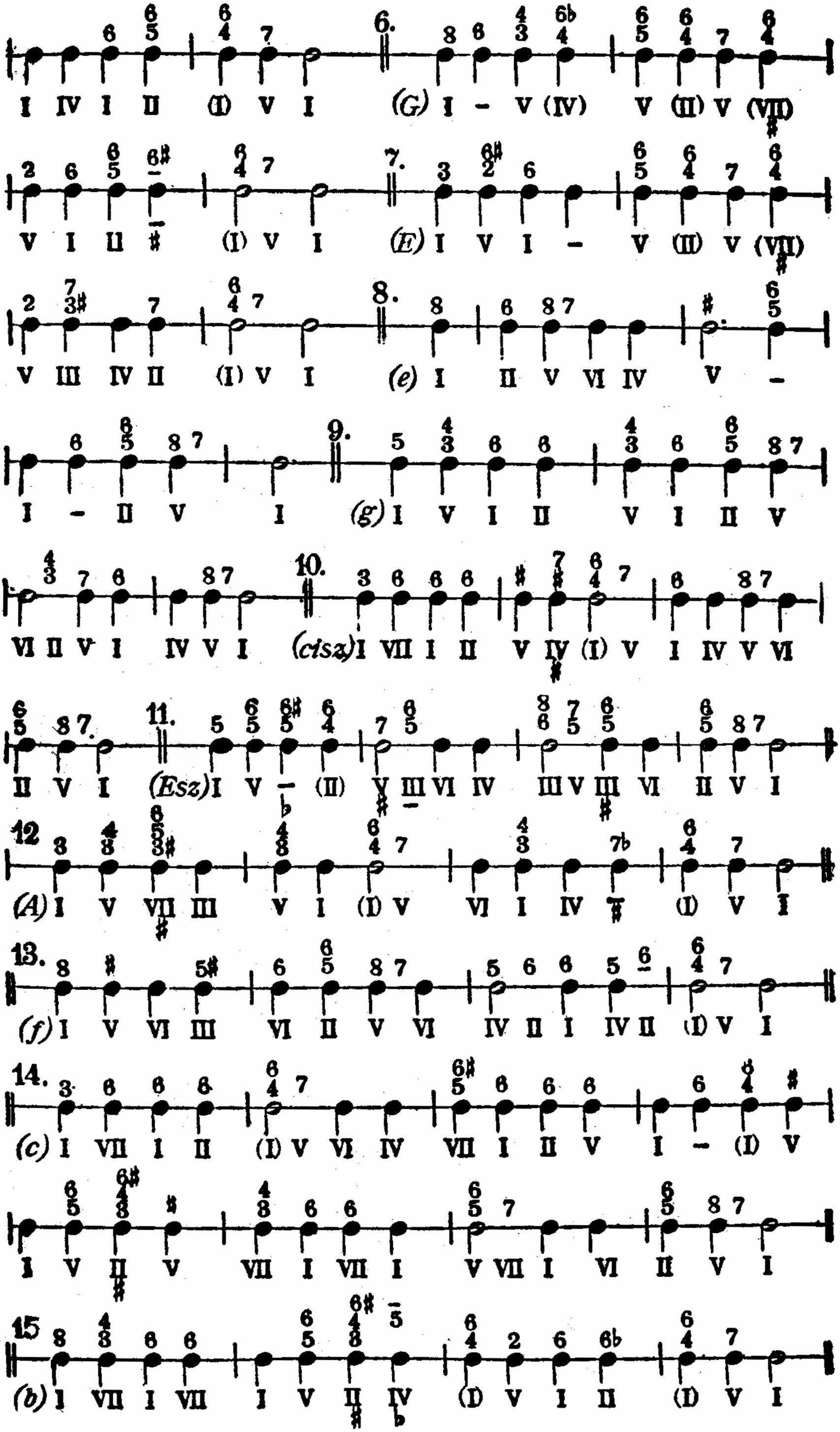


Ennek C-dúrban való megoldása:



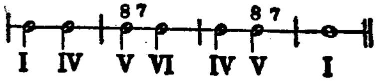
XXII. LECKE.*)



* Néhány példában rövid hangnemi kitérés fordul elő. A kidolgozásnál tüntessük fel a 345. példához hasonlóan a kitérés irányát is.


6. (G)
7. (E)
8. (e)
9. (g)
10. (cisz)
11. (Esz)
12 (A)
13. (f)
14. (c)
15 (b)

Gyakorlat. E leckének zongorán való játszása előtt gyakoroljuk minden hangnemben a következő álzárlattal bővült kadenciát:
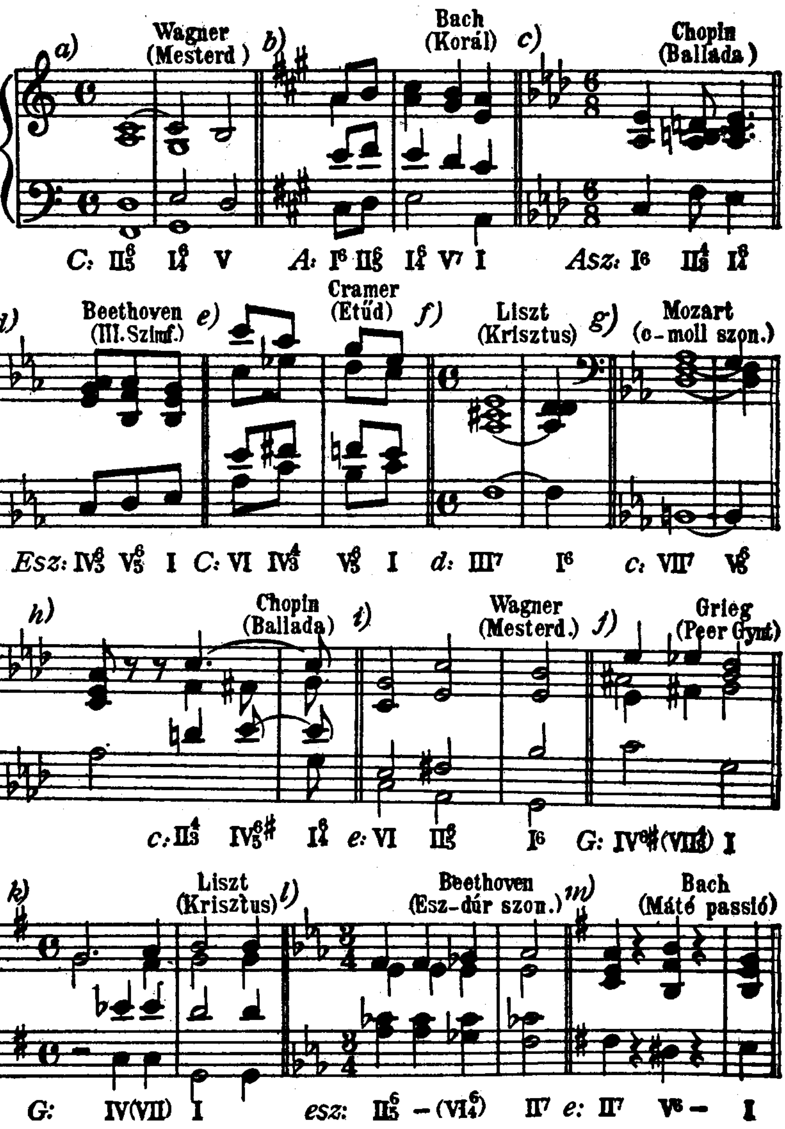


18. FEJEZET.

A mellékszeptimakkordok különféle feloldásai.

A mellékszeptimakkordok néhány alterált alakja kényszerített már a módosított hang meghatározott irányú menete következtében oly kapcsolatokra, amelyek nem feleltek meg a kadenciális feloldás követelményeinek. (Például: bővített kvintszext-, módosított IV. fokú szeptimakkord, stb.) E jelenség mibenlétének megismerésére idézünk még néhány példát:

346.



A 346. a, b, c, d, e, f) és 298. e, h), valamint 316. a, e, f) példák azt mutatják, hogy e nem kadenciális feloldásnál lényegileg nem történik egyéb, mint hogy a kadenciális feloldás által kívánt fok helyébe (az V.—VI. összekapcsolás mintájára) ugyanazon funkciót teljesítő más fokot használunk. Pl. a II. fokú szeptimakkord kadenciális feloldása az V., ezt helyettesítjük más *D* funkciójú hangzattal: záradéki $^6_4$ akkorddal, VII. vagy III. fokkal; IV^7 feloldásánál VII. fok helyett V.-t látunk, III^7 feloldásánál VI. fok helyett I.-t, stb.

A 346. g h és 316. b) példák tanusága szerint a szeptimakkord a feloldás előtt egy saját funkciójú más akkordot érint; a VII. fokú szeptimakkord például előbb az V. fokra lép, a II^7 a IV. fokra stb., mielőtt a tényleges feloldás megtörténnék.

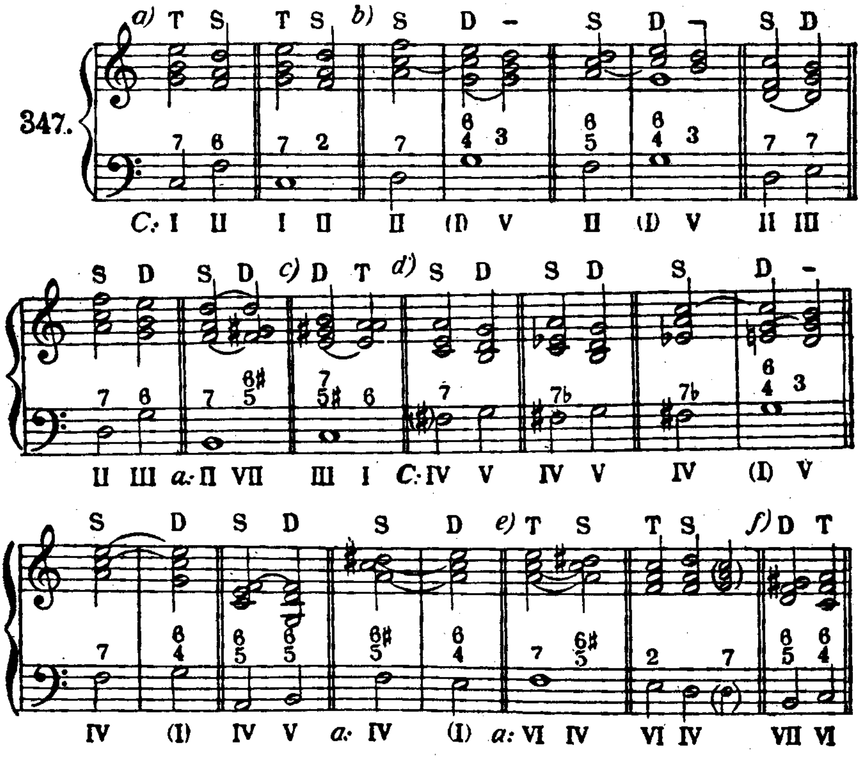
Az előbbi kapcsolást *funkcióbeli helyettesítés*nek, utóbbit *funkcióismétlés*nek nevezhetjük.

Nem oly gyakori az az eset, midőn a hetedhangzat egy más funkciójú akkordra lép, mint amilyent a zárlati feloldás megkívánna (346. i, és 279. a—d kapcsolatoknál a II. fokú négyeshangzat *D* helyett *T* funkciójú akkordra oldódik), ilyenkor *funkcióváltozás*ról beszélünk.
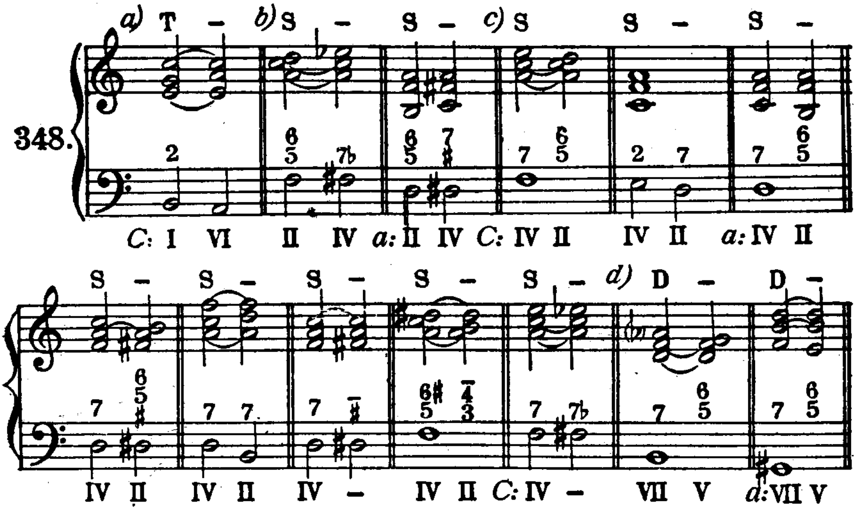
E minták alapján összeállíthatunk áttekinthető táblázatot az oly nem kadenciális feloldásokról, amelyek az irodalomban is alkalmazást találnak.

1. Funkcióbeli helyettesítéssel:
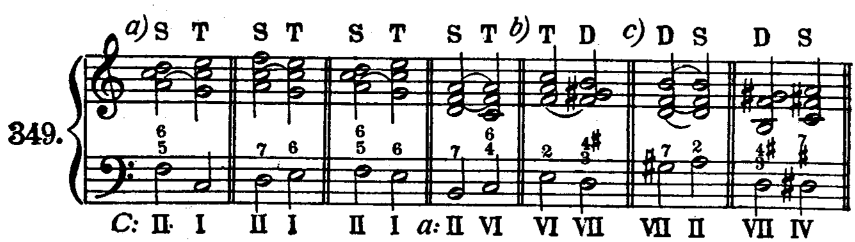
347.



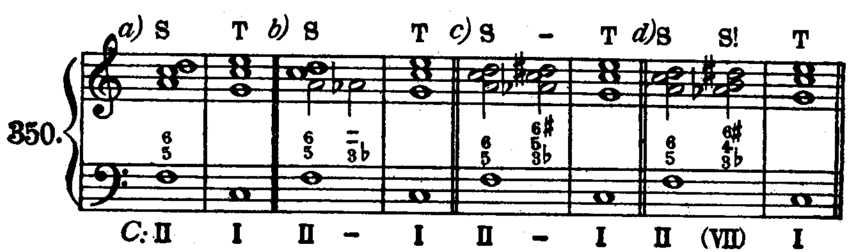
2. Funkció-ismétléssel:

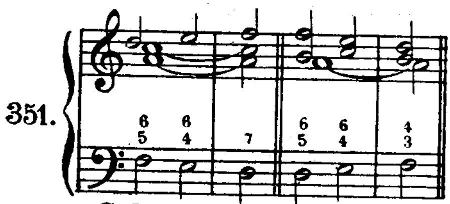


3. Funkció-változással:
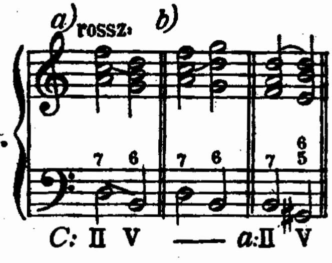


A mellékszeptimakkordoknak nem kadenciális feloldásából származnak a plagális zárlatnak következő érdekes és elég gyakran használt alakjai (l. 279. 298. f és 346. j, k):





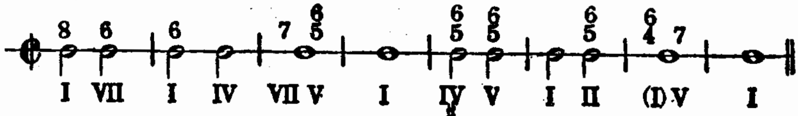
Természetesen itt is megtörténhetik, hogy a feloldás nem közvetlenül követi a szeptimakkordot, hanem ugyanazon akkord két alakja közé (l. 346. l) egy átmenő akkord ékelődik, mely a feloldást elodázza (351.).

352.

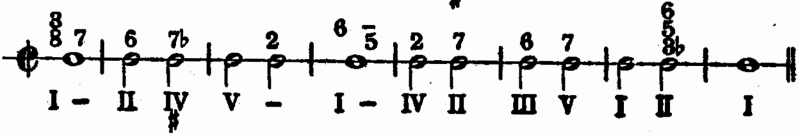


Végül arról az esetről kell még megemlékeznünk (l. 346. m), midőn a kadenciális feloldás keretén belül a basszus lefelé haladva a szeptim feloldási hangját foglalja el, minek következtében a szeptim a nagyon rossz fedett oktáv elkerülése céljából kénytelen egy szekunddal felfelé lépni (352. b). Mintapéldák:

1.
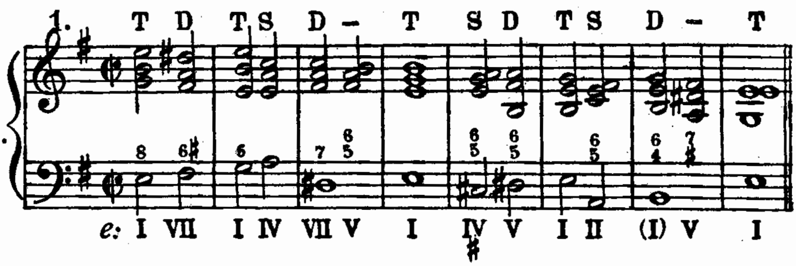


2.
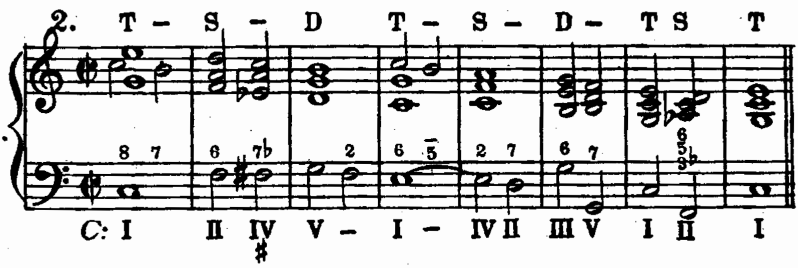


Megoldásuk:

353.

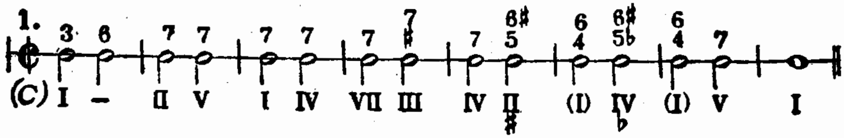


354.

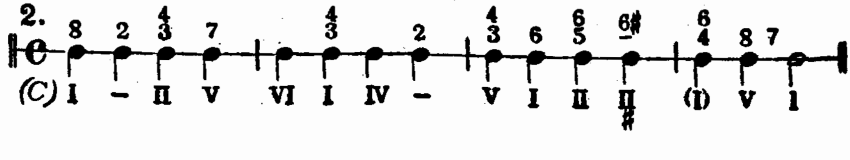


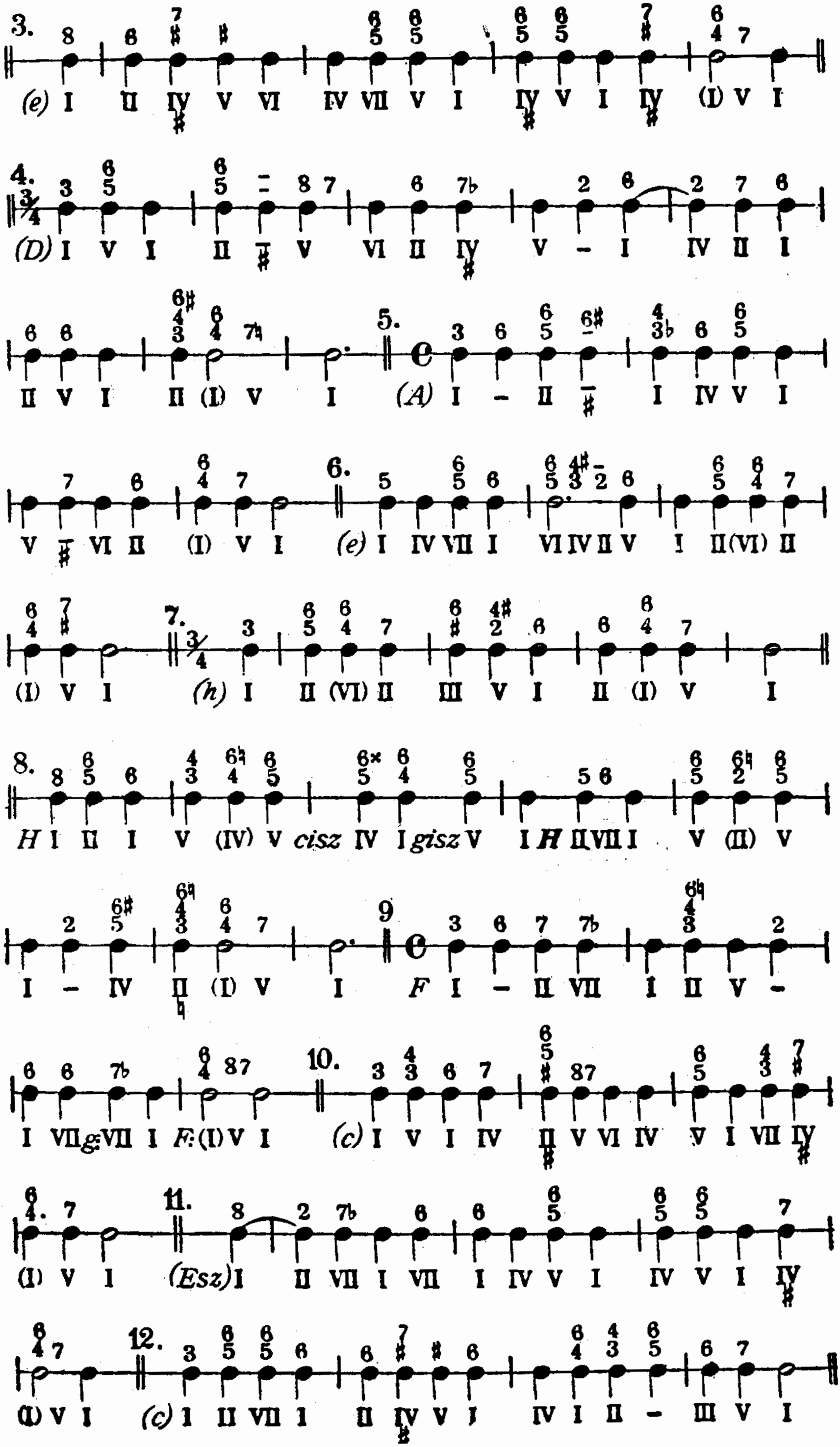
XXIII. LECKE.
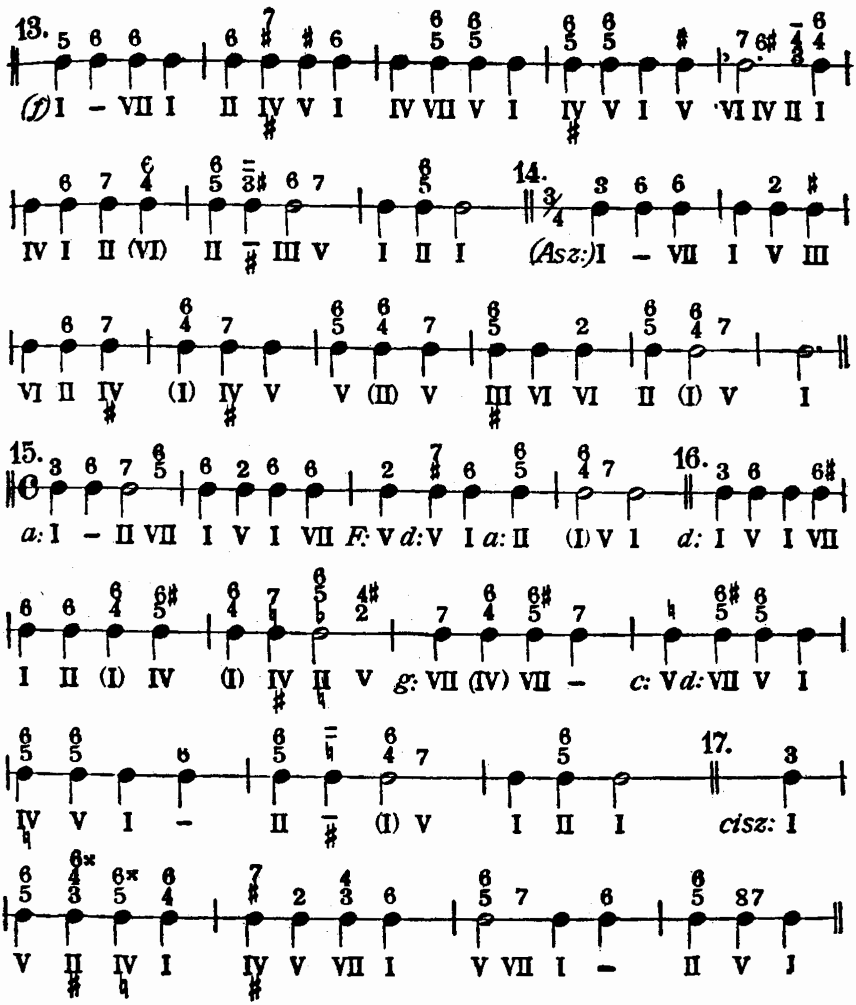
1.



2.
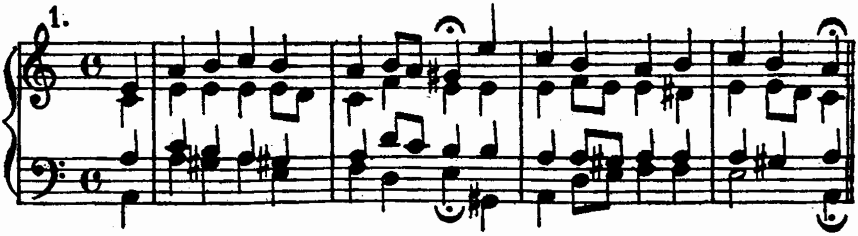



3. (e)
4. (D)
5. (A)
6. (e)
7. (h)
8. H cisz gisz H
9 F
10. g: F: (c)
11. (Esz)
12. (c)
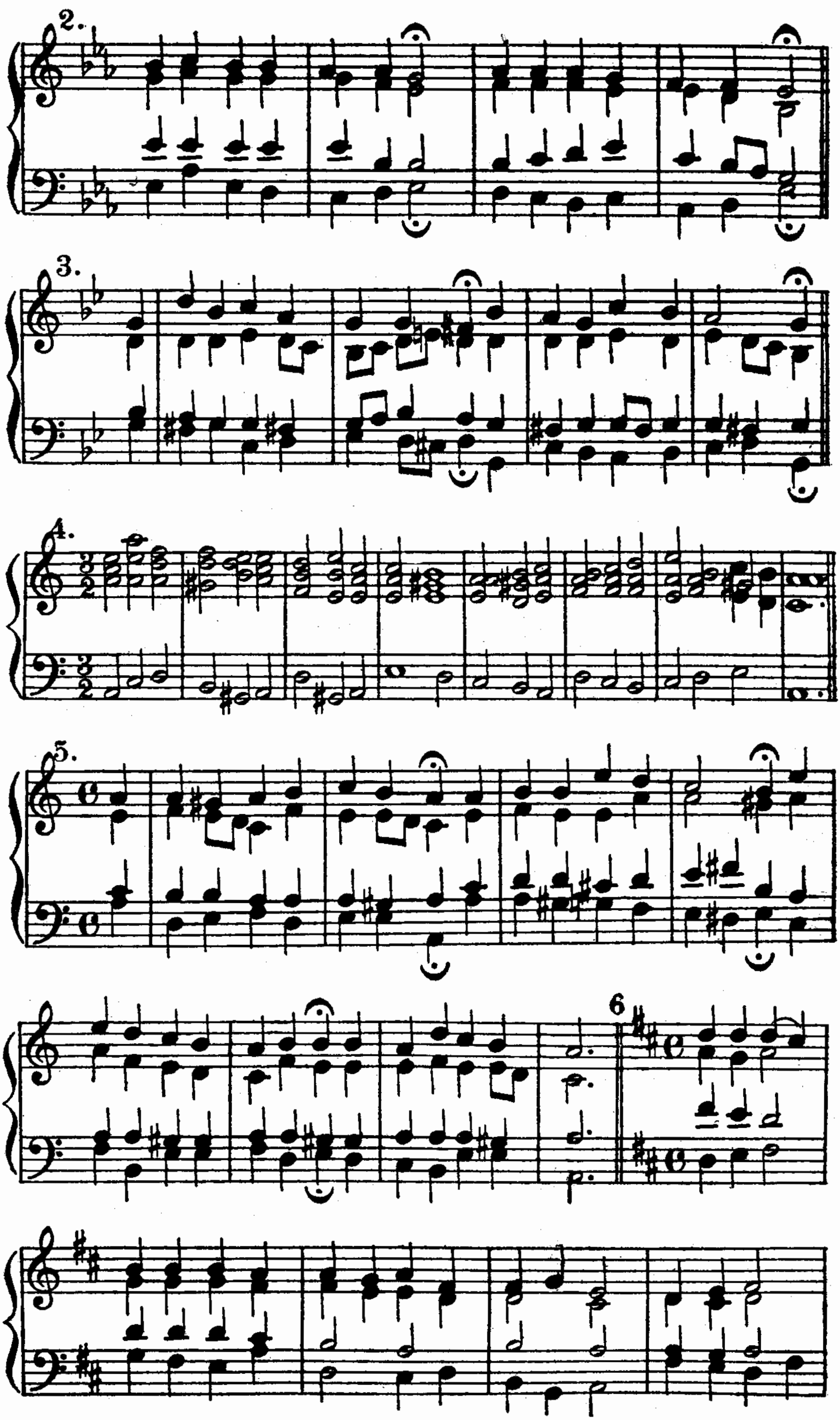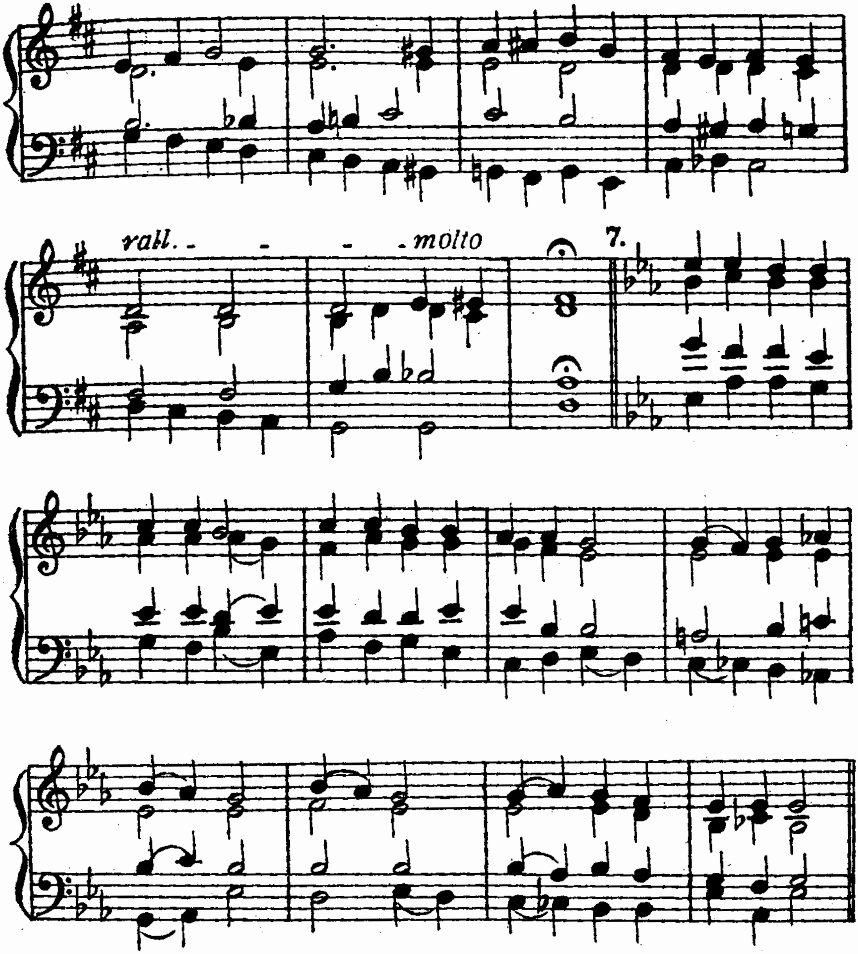


XXIV. LECKE.

Elemezzük a szeptimakkordok nem kadenciális feloldása tekintetében a következő példákat és nevezzük meg, milyenfajta kapcsolás foglalja el a kadenciális feloldás helyét? (Funkció-helyettesítés, funkció-ismétlés, stb.)

1.




2.
3.
4.
5.
6



19. FEJEZET.
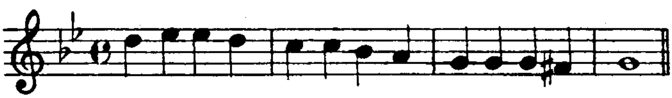
Szopránok harmonizálása alterációk és nem kadenciális menetek alkalmazásával.

Ami a nem kadenciális összefűzésnek a harmonizálásnál s egyáltalán az akkordok szabad megválasztásánál való használatát illeti, arra nézve nem lehet általános érvényű szabályokat felállítani, mert hiszen a nem kadenciális összefűzésnek a kadenciális helyett való alkalmazása legtöbbször szabad elhatározásunktól függ, és csak ritkán fordul elő az az eset, hogy arra a szoprán vagy a basszus menete egyenesen rákényszerítene. Mindenesetre az adott dallamok úgy vannak megszerkesztve, hogy a kivételes összekapcsolásra lehetőség nyíljék. A legtöbb alkalmat

az álzárlat (V^7—VI., különösen a befejezés előtt) és a II. fokú szeptimhangzat feloldásánál a funkcióbeli helyettesítés fogja nyujtani, midőn a II. fokot nem az V-re, hanem a VII-re, I. fokú kvartszextakkordra vagy ritkábban a III. fokra oldjuk.

Alteráció tekintetében kezdetben a legnagyobb egyszerűségre törekedjünk, a szopránon kívül csak ott alkalmazzunk módosítást, ahol azt simán be lehet vezetni; e szempontból legtöbbször használható az alterált negyedik fokú szeptimakkord, mely súlytalan részen bevezetve helyén van mindenkor, mikor valamelyik *S* akkordról funkció-ismétléssel megyünk át a *D* hangzatra.

Mintául álljon itt egy példa:

355. 

Az ismert módszer szerint a záradék megállapítása után először a funkciókat határozzuk meg. Az első taktusban lévő két *esz* két különböző jellegű akkordnak kell, hogy része legyen, mert már fentebb említettük egyszer, hogy nem jó, ha súlyos ütemrészre ugyanaz a harmónia esik, mint az előtte álló súlytalanra. Így az első *S*, a második *D* lehet, melynek a *T*-ra való átmenetét a *d* hang lehetővé teszi. Mármost, ha a *S*-ra II. fokú négyeshangzatot veszünk, a szopránban következő *esz* a kadenciális feloldást (V.) kizárja; az *esz* azonban része lehet a VII. fokú szeptimakkordnak, s így a funkcióbeli helyettesítés már is alkalmazásra kerülhet. Előnyössé teszi még az ezirányú kapcsolást az a körülmény is, hogy a szoprán *esz* hangját súlytalan részen ugyanolyan hang előzi meg, s így indokolt azt disszonanciának, szeptimnek (VII^7) tekinteni.
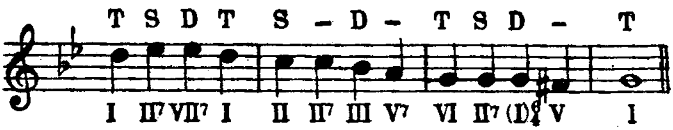
A második taktust egyszerűen *S D T D* jelzésekkel láthatnók el, de akkor a nem zárlati kapcsolásra kevés alkalmunk lenne. Máris megváltozik a helyzet, ha mindkét *c* fölé *S* jelzés kerül, mely a következő súlyos ütemrészre *D* jellegű harmóniát követel; a szoprán *b*-je azonban a *D* céljára csak a III. fokot engedi meg. Ha ezt megelőzőleg a második *S* hangzatra négyeshangzatot iktatunk be, újra funkcióbeli helyettesítés áll elő.

Ha az V. fokot a III. fokú szextakkorddal helyettesítettük, ajánlatos ezután magát a tiszta V. fokot is hozni, mert tudjuk, hogy a III. fokú szextakkord semmi egyéb, mint váltóhanggal díszített V. fokú hármas, melyben a váltóhang feloldását várjuk.

Az V. fok szeptimakkordnak véve újabb funkció-helyettesítésre vezethet, ha az utána következő I. foknak a VI.-al való helyettesítése által álzárlatot létesítünk. Az álzárlat alkalmazására különösen a befejező záradék előtt gondoljunk, amikor is az V^7—VI. fokok kapcsolása V^7—I. helyett sokkal hatásosabbá és változatosabbá teszi a befejezést, mert hiszen azáltal kikerülhetjük azt, hogy az V^7—I. összefűzés kétszer jelentkezzék közvetlenül egymás után.
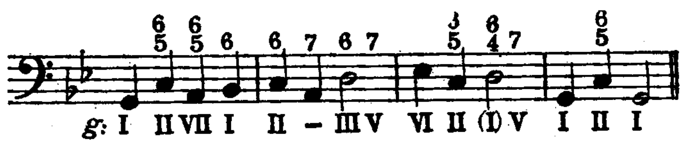
Ha a záradéki *S* harmóniát II. fokú szeptimakkorddal fejezzük ki, úgy az utána következő záradéki kvartszext is funkcióhelyettesítést hoz létre.

Az eddigi megállapításokat összefoglalva:
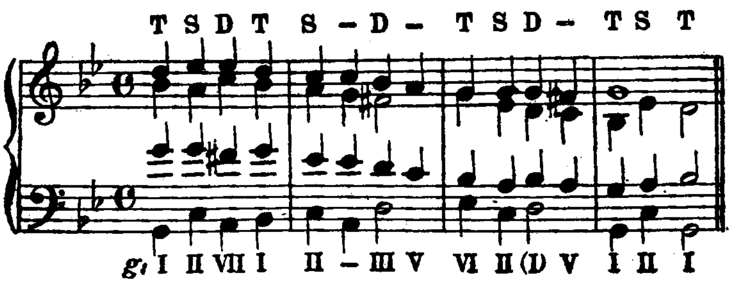


Ha végre az authentikus zárlathoz plagális zárlatot (*S*—*T*) is akarnánk fűzni (amit a szoprán egész *g* hangja megenged) és a *S* helyére II. fokú hetedhangzatot választunk, funkció-változás beiktatására is nyílik alkalom.
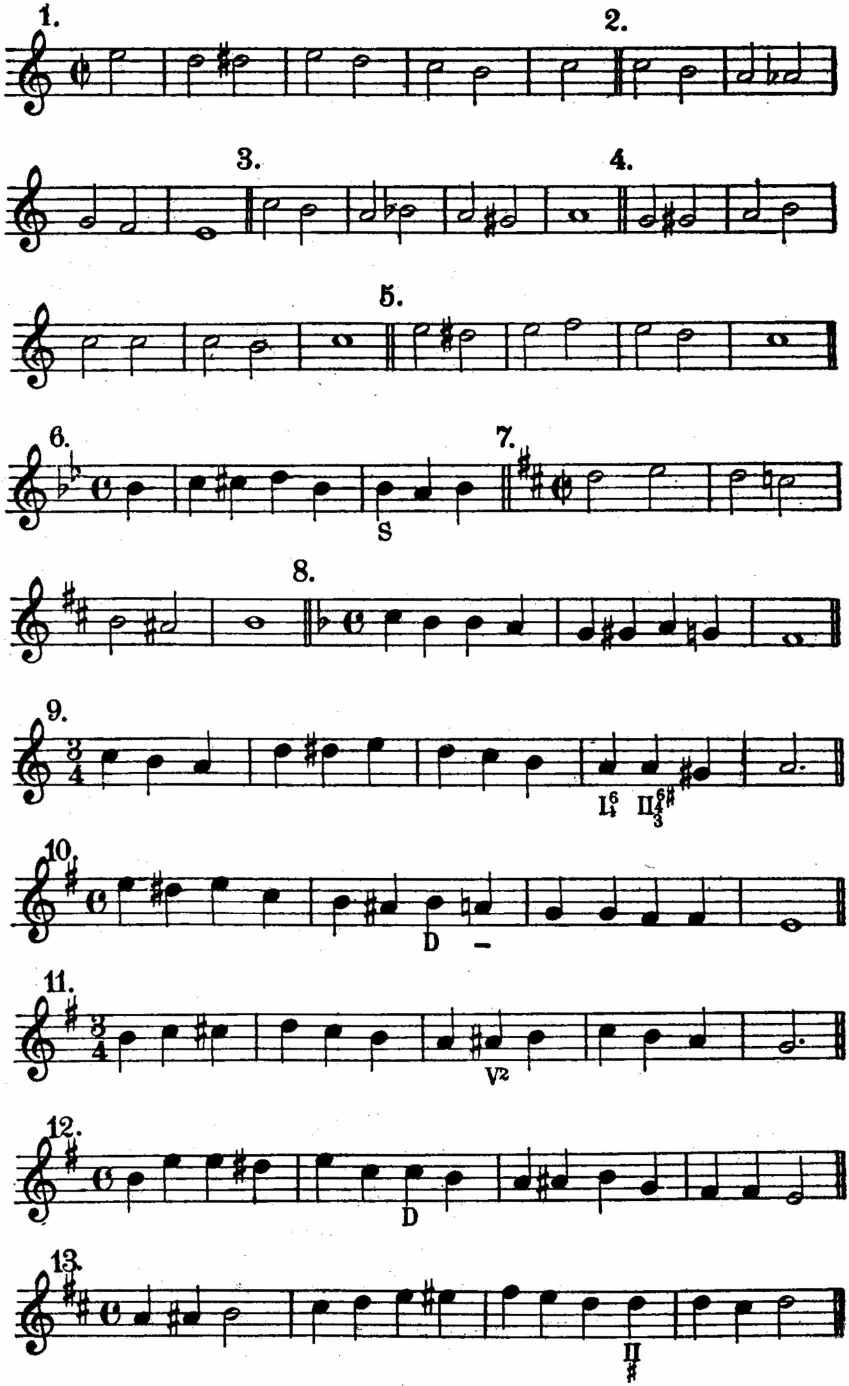
A basszus szólamnak részletes megállapításánál alig fog nehézség előállni. Az első, harmadik és utolsó ütemben lévő II. fokú négyeshangzatot első megfordításban hozzuk, ugyanígy írjuk fel a VII. fokú szeptimakkordot is; a második ütemben csak átmenőleg léptethető be a szeptim. (Miért?) Basszus:
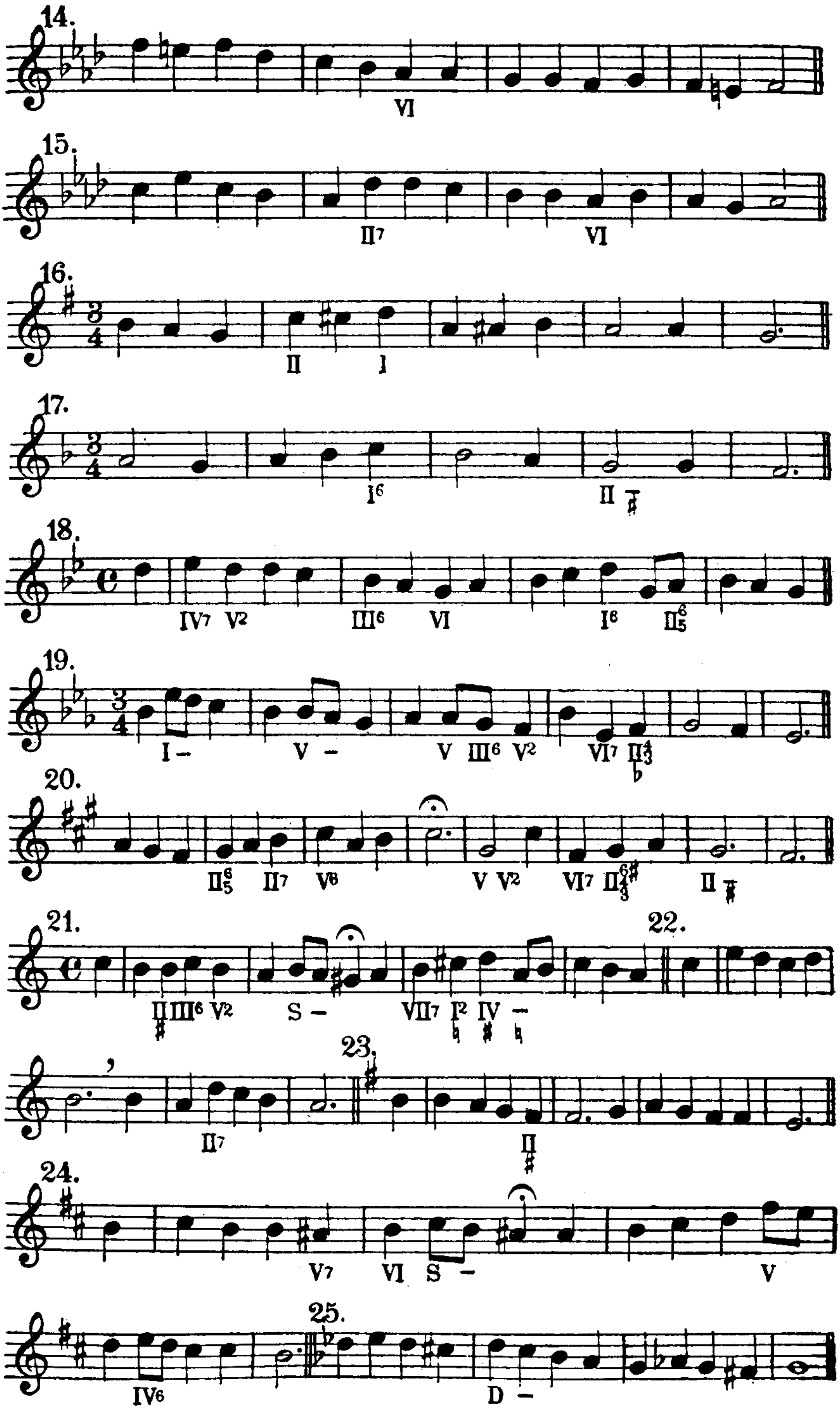


A teljes kidolgozás:
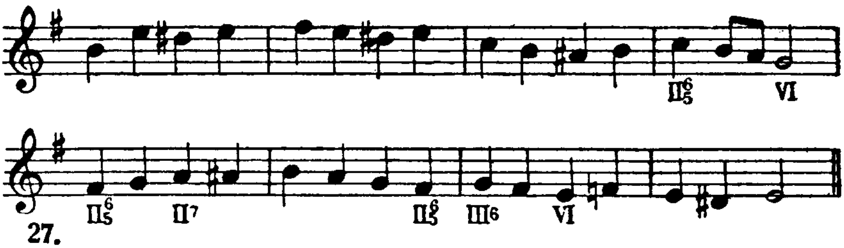


XXV. LECKE.
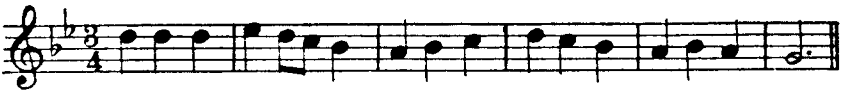



14.
VI
15.
II7 VI
16.
II I
17.
I6 II
18.
IV7 V2 III6 VI I6 II6/5
19.
I – V – V III6 V2 VI7 II4/3
20.
II6/5 II7 V6 V V2 VI7 II6/4/3 II
21.
II III6 V2 S – VII7 I2 IV –
22.
II7
23.
II
24.
V7 VI S – V
IV6
25.
D –
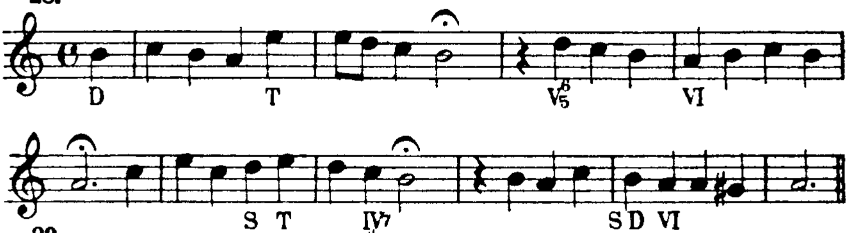
26.
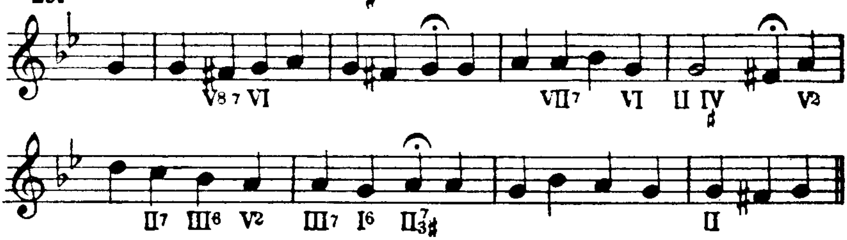


27.



28.



29.

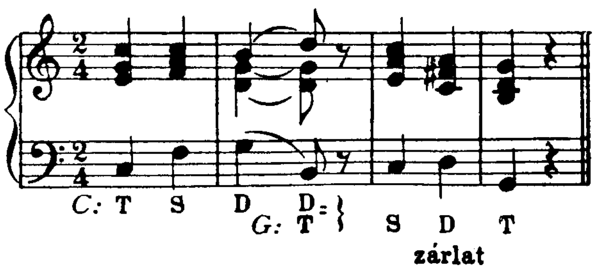


20. FEJEZET.

A moduláció.

A hangnem központja és fundamentuma a tonika, mert ez képviseli a hangok és hangzatok változatosságában az összekötő és összetartó erőt, ezért a hangzatok hangnembeli szerepe és jelentősége a tonikai akkordhoz való viszonyuktól függ A tonikai funkciót kifejtő hangzat uralkodó szerepe a legváltozatosabb akkordkombinációk és alterációk ellenére is érintetlen maradhat, de megtörténhetik, hogy az eredeti tonika e minőségét, e funkcióját más

356.



akkordnak engedi át. E rövid zenei gondolatban (356.) először *c* a tonika, a *G*-dúrban való zárlat következtében azonban elveszti ebbeli tulajdonságát és azt *G*-dúrnak engedi át, azaz e zenei mondat *C*-dúrból *G*-dúrba „modulált".

A moduláció: hangnemváltozás, más hangnembe való átmenetel.

Az átmenet vagy úgy történhetik, hogy az új hangnemet csak futólag érintjük és az eredetibe rögtön visszatérünk, amikor *hangnemi kitérésről* van szó (l. 16. fej.), vagy úgy, hogy az új hangnemet mint célt tekintjük és abban megmaradunk. Utóbbi a szoros értelemben vett moduláció.

A fenti példa teljes világossággal mutatja a moduláció mibenlétét, annak *lényege: a funkcióváltozás.* A más hangnembe való átmenetel azáltal jön létre, hogy adott pillanatban az összes akkordok eredeti tonális vonatkozásaikat, funkcióikat elvesztik és *új tonikához* viszonyulnak. Igy, ha a *c—e—g* akkord a tonika-szerepet a *G*-dúr akkordnak engedi át, az összes akkordok a továbbiakban már ezzel jutnak függőségi viszonyba és maga a *c—e—g* akkord is az új tonikával szemben szubdominánssá változván az alárendeltség bélyegét viseli magán.

A funkcióváltozás egyszerű elvére minden, még a legkomplikáltabb moduláció is visszavezethető. Természetesen ennek az átváltozásnak nem szabad ugrásszerűen történnie, mert a moduláció lényegéhez tartozik, hogy logikus kapcsolat fűzze össze a régi és az új tonika köré csoportosuló részeket. Alább szó lesz, mily módok és eszközök állnak rendelkezésünkre a logikus átmenetek kialakítására.

Attól a pillanattól kezdve, mikor a funkcióváltozás bekövetkezett, a harmóniákat már az új tonika és hangnem értelmében kapcsoljuk; ha tehát egy eredetileg *S* akkord dominánssá változott, ezután csak az új hangnem *T* hangzata következhetik, stb. Hogy a hangnemváltozást teljessé és meggyőzővé tegyük, az új hangnem elérésével azt kadenciával megerősítjük (l. 356.) olyképen, hogyha *T* jellegű az új hangnem első akkordja, a *S—D—T*, ha pedig *S* jellegű, a *D—T* hangzatokat fűzzük hozzá. Legrövidebb az átmenet, ha közvetlenül az új hangnem szubdominánsára juthatunk, mert akkor csak *D* és *T* akkordokat kell hozzáfűzni a záradék teljessé tételéhez, leghosszabb, ha *D* jellegű az elért első hangzat, mert a záradékot pusztán a *T* hozzácsatolása nagyon röviddé és nem elég meggyőzővé tenné; ilyenkor álzárlat, vagy az I. fok fordítása következik a *D* után, melyhez még az egész authentikus zárlat csatlakozik.

A moduláció esztétikai hatására és jelentőségére rámutat az a tapasztalati tény, hogyha a fül egyideig egy hangot mint alap-

hangot hallott, úgy bizonyos megelégedettséggel üdvözli az eddigi alaphang átváltozását egy másik, kevésbbé jelentős hanggá. Minél enyhébben folyik le ez az átváltozás, a nélkül, hogy a dallam- és harmónia-folyamatot megbontaná, annál kellemesebb lesz a fül számára.
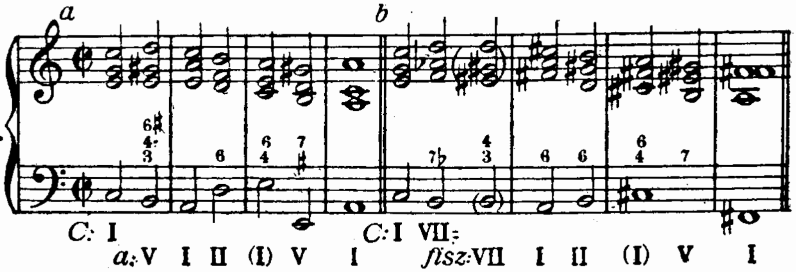
Igy a hallgatónak különösen kellemes, ha a kvint (mint a fenti példában is) válik alaphanggá. Ilyenkor a régi hangok úgy tűnnek fel, mintha új, díszesebb öltözetet vettek volna fel. Oka ennek abban keresendő, hogy a kvint mint felhang az alaphanggal szemben alárendelt jelentőségű, de az átváltozás következtében maga is a leghatásosabb *(T)* oldaláról mutatkozhatik be.

A hangok régi jelentőségére való visszaemlékezés azonban nem szünik meg, azaz a változás ellenére az első tonikához való vonatkozás nem vész el teljesen, hanem burkolt formában tovább él. Ha ugyanis *C*-dúrból *G*-dúrba modulálunk, akkor a változás pillanatától kezdve az összes hangzatok a *G*-tonikához viszonyulnak. De az a körülmény, hogy a *G*-dúr *hangnem* úgy viszonylik a *C*-dúr *hangnemhez,* mint a *G-dúr akkord a C-dúr akkord*hoz, azaz mint *D* a *T*-hoz, s hogy a moduláció létrejötte után a *G* tonikává változván ehhez az eredeti tonika *(C)* mint *S* jelenik meg, oka annak, hogy az eredeti tonikához való vonatkozások bizonyos mértékben tovább hatnak, és ha bizonyos idő mulva a régi tonikához visszatérünk (amint minden zenei formának lényeges követelménye, hogy az eredeti hangnembe visszatérjünk), azt régi ismerősként üdvözöljük.

Miként a tonalitás törvénye megköveteli, hogy az akkordkapcsolatokban minden hangzat egy és ugyanazon fő- és központi hangzathoz bizonyos vonatkozási és függőségi viszonyban legyen, éppúgy folyik a tonalitás törvényéből az is, hogy a *hangnemek* váltakozásában egy közös *alaphangnemhez* való hasonló függőségi viszony mutatkozzék.

Hogy gyakorlatilag mily módon mehetünk egyik hangnemből a másikba, arra vonatkozólag a fenti példán kívül bemutatunk még kettőt. (357.)

357.



A moduláció a 356. példában azáltal vált lehetségessé, hogy a *g—h—d* akkord a *C*-dúrban is, a *G*-dúrban is bennfoglaltatik, az mindkettőben közös, a 357. a) példában pedig azáltal, hogy az eredeti tonikai akkord alterációja következtében *a*-moll domináns hangzatát kaptuk. A 357. b) példában az átmenetet az hozta létre, hogy *C*-dúr szűkített szeptimakkordja: *h—d—f—asz* enharmonikus az *eisz—gisz—h—d* szeptimakkorddal, mely mint fisz-moll (v. dúr) VII. fokú hangzata *fisz*-mollba való lezárásra vezetett.
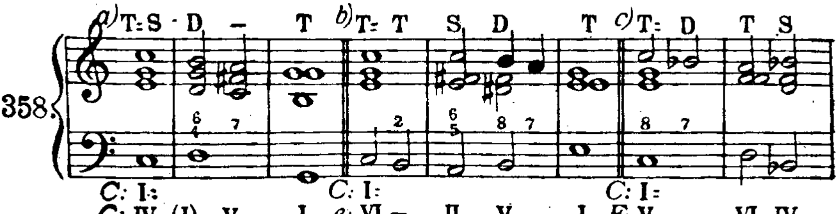
A harmóniai eszközök különbözősége szerint, melyek a hangnemváltozás létesítésére szolgálnak, *a moduláció háromféle lehet, ú. m.: diatonikus, kromatikus és enharmonikus.* A diatonikus moduláció az akkordok diatonikus átértelmezése (356.), a kromatikus moduláció az akkordok hangjainak kromatikus módosítása (357. a), és az enharmonikus moduláció a hangok s ezzel együtt az akkordok enharmonikus átértelmezése által történik (357. b).
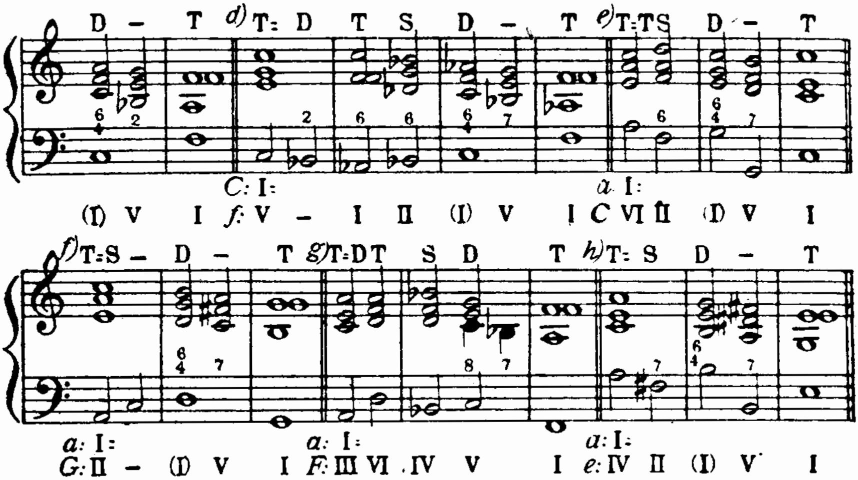
A moduláció fogalmán és általános elvein kívül a moduláció gyakorlati részével itt főleg annyiban foglalkozunk, amennyiben az egyszerű dallamok harmonizálásához szükséges. Valamely hangnemből egy másikba való átmenetnek összes lehetőségeit úgysem lehet felsorolni, mert a zseni mindíg talál utat és módot, mellyel a megszokott formákba és sablonokba is ujságot és változatosságot tud vinni. De különben is a moduláció felismerése és elemzése szempontjából az általános irányelvek ismerete teljesen elegendő ahhoz, hogy bármilyen, még a legváltozatosabb és a legtávolabbi hangnemekbe vivő moduláció sajátságait is megállapítsuk és minőségét meghatározzuk.

Mivel az egyszerű dallamokban és különösen a korálokban csak közeli, legtöbbnyire a domináns, szubdomináns és ezek parallel hangnemeibe van áttérés, az alábbiakban foglalt útmutatások főleg azt a célt szolgálják, hogy a tanulót ilyen közeli hangnemekbe való modulációra képessé tegyék.

1. A diatonikus modulációnál az akkordok tonális átértelmezése azok diatonikus *többértelműségén* alapszik. Az átértelmezést ugyanis lehetővé teszi az a körülmény, hogy egy adott akkord több hangnemben is előfordul mint törzsakkord. Igy a *c—e—g* akkord nemcsak *C*-dúr I. foka, hanem *G*IV., *F*V., *f*V. és *e*VI. foka is (l. bővebben 1. fej.). Ha tehát két hangnemben ilyen közös akkord előfordul, a moduláció létrejött, ha az akkordot a *másik hangnem* értelmében fogjuk fel és az így értelmezett hangzathoz az új hangnemnek megfelelő kadenciát csatoljuk. Pl. a *C*-dúr I. foka: *c—e—g* felfogható *G*-dúr szubdominánsának, IV. fokának is; ha ezt tényleg *így* értelmezem és a záradék teljessé tételére a *G*-dúr dominánsát és tonikáját fűzöm hozzá, megtörtént a *G*-dúrba való moduláció (358.).

358.
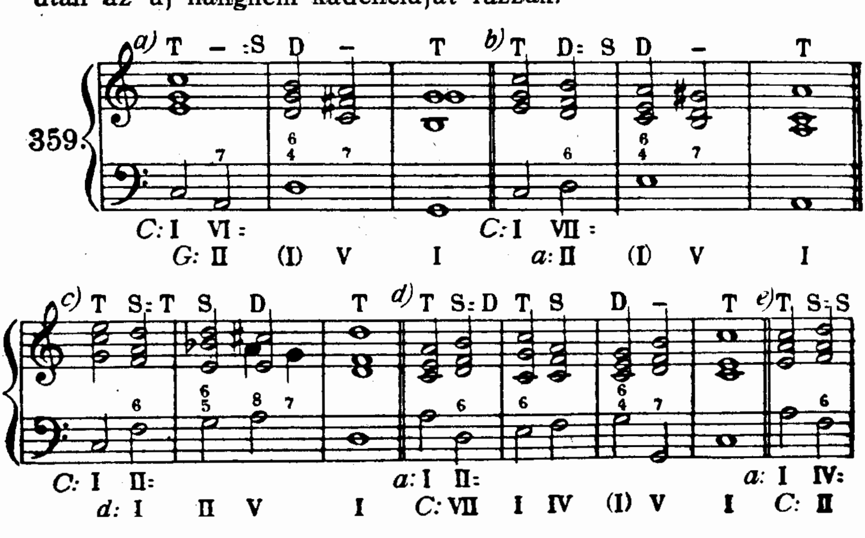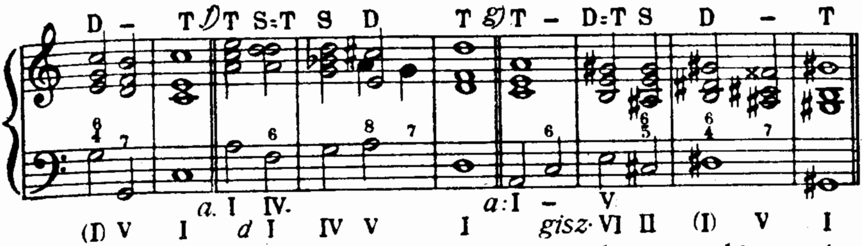




Ezeket, ugyanígy az alábbi modulációs példákat úgy tekintsük, hogy a kezdő hangnem *előzőleg* már *egyideig* érvényben volt. Itt csak magukat az átmeneteket mutatjuk be.

Minthogy az átmenet közös akkordok segítségével történik, a diatonikus modulációt úgy is meghatározhatjuk, mint *közös akkordokkal való modulációt.* Jól megjegyzendő azonban, hogy a modulációt nem magával a közös akkorddal, hanem az ehhez csatlakozó harmóniákkal hajtjuk végre. Mert a közös akkord csak a fordulópontot, a hidat jelenti, melyből mindkét irányban haladhatunk tovább. *Csak a közös akkord után következő hangzatok mutatják, hogy valóban melyik irányt választottuk.*

A kiinduló hangnemnek nemcsak tonikája, hanem bármely más foka is alkothat közös hangzatot a keresett hangnemmel. Ilyenkor a tonikáról való kiindulás után oly akkordra lépünk, amely az új hangnemben is előfordul s melyhez az áttértelmezés után az új hangnem kadenciáját fűzzük.

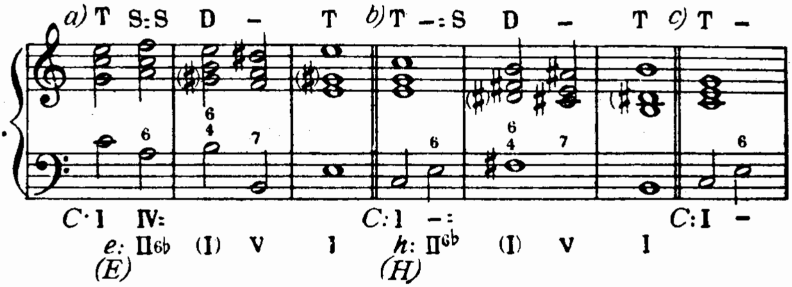
359.
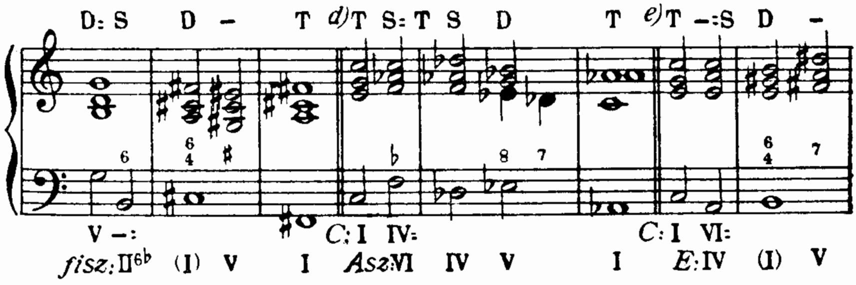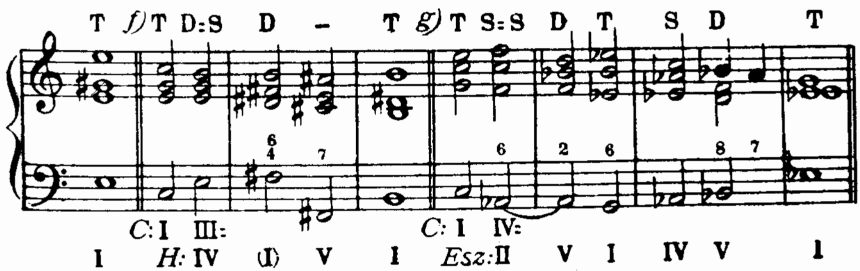




Nagyon gyakori és hálás modulációs eszköz egy dúr-szextakkordnak nápolyi szextté való átértelmezése (360. a—c), továbbá a mollszubdomináns útján való moduláció. Utóbbi abból az elvből indul ki, hogy minden dúr hangnem szubdominánsának moll alakja is lehet, melynek segítségével a kérdéses hangnemből és hangnembe nagyon távoli átmeneteket lehet végrehajtani (360. d—g).

360.
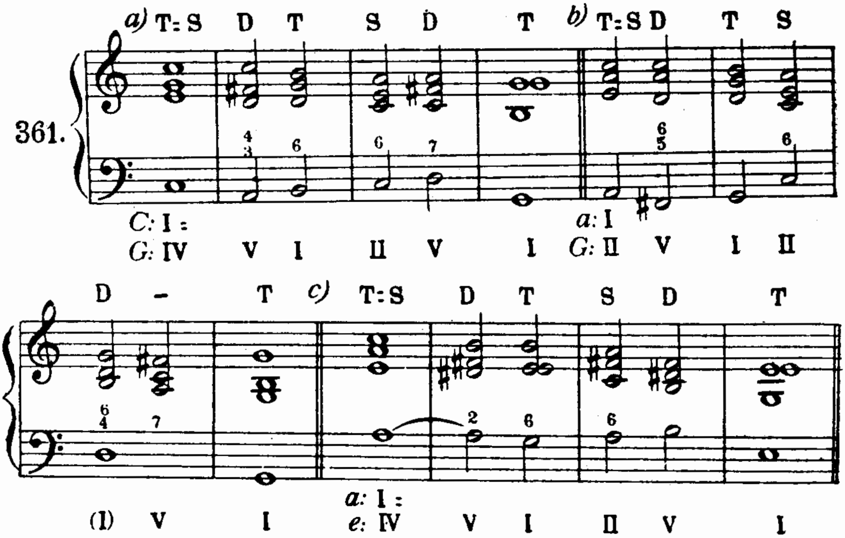






E modulációk, különösen ha a kiinduló akkordot vesszük **közösnek** és az *S* jellegű (l. **358. a**, f), gyakran nagyon rövidekké **s ezáltal ki nem** elégítőkké **válnak.** Ezen úgy segíthetünk, **ha a** ***S*** **után következő** ***D*** **harmóniát fordításban vesszük (l. 360. g);**

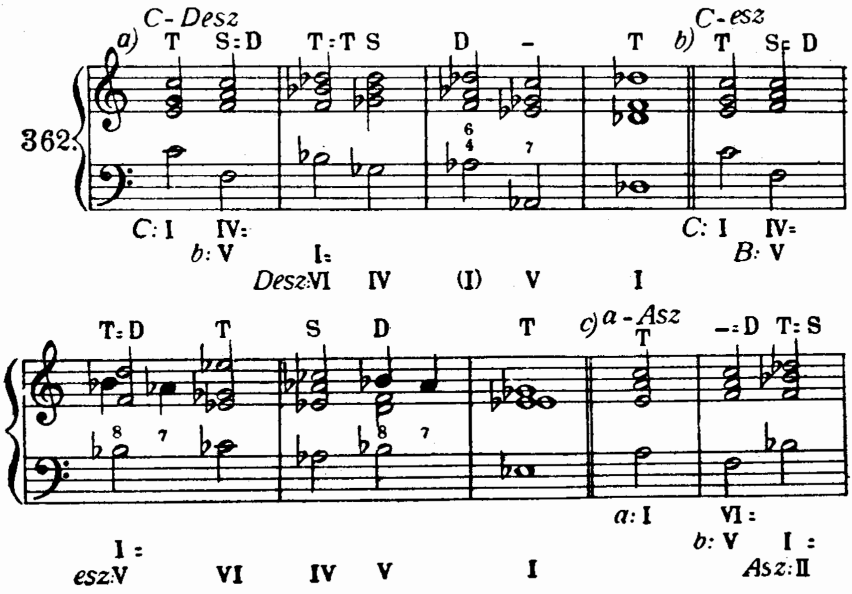
ilymódon tökéletlen záradék keletkezik, melyhez a megnyugtató befejezés kedvéért a tökéletes egész záradékot is csatoljuk (361.).
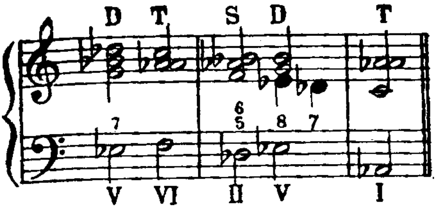
361.
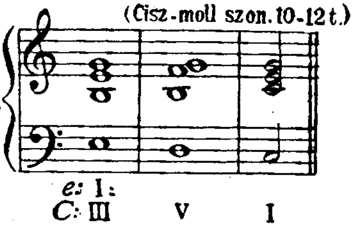


Eddig csak oly modulációkat mutattunk be, melyeknél a kiinduló és a keresett hangnem között közös akkord mutatkozott. Az itt követett elvek alapján azonban oly távolabbi hangnemek között is lehet modulációkat végrehajtani, melyek nem mutatnak fel közvetlenül közös akkordokat. Ilyenkor kerülő utat választunk és a két hangnem közé beiktatunk egy harmadikat, negyediket, melyek a diatonikus átmenetet egymással addig közvetítik, míg végre célhoz érünk (362.).

362.
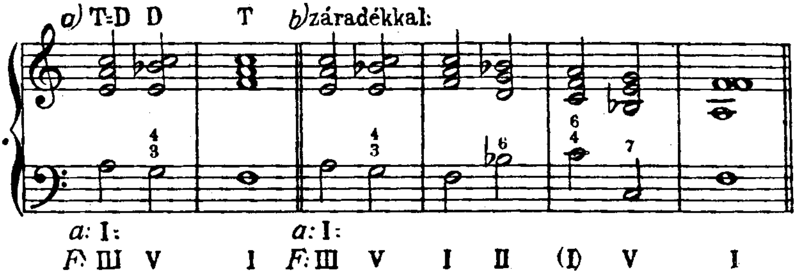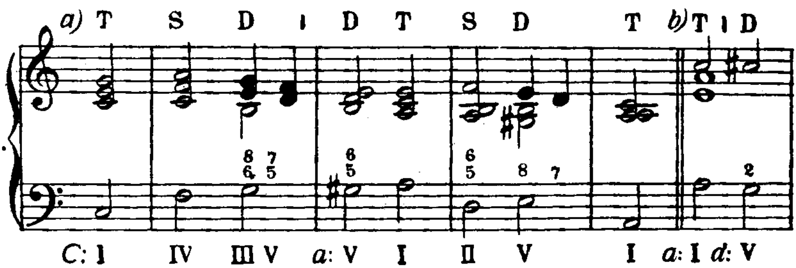




Gyakorlat. Moduláljunk a közölt minták alapján minden használatos dúrból és mollból: a) a parallel, b) a domináns, c) a szubdomináns és d) a domináns és szubdomináns parallel hangnemeibe (Pl. *G*-dúrból: *e, D, h, C, a; g*-mollból: *B, d, F, c, Esz.).*

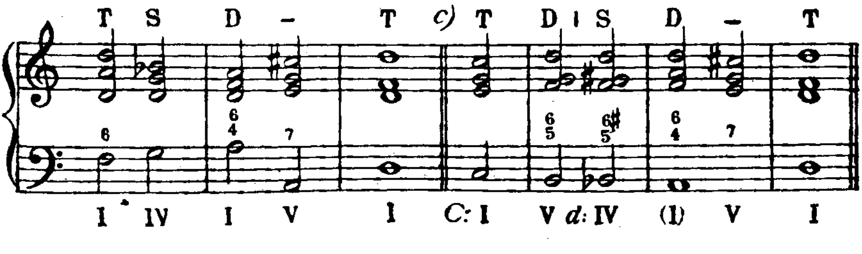
363.


Ha a harmonizálásnál mollból az alsó nagy terc dúr hangnemébe (pl. *a*-mollból *F*-dúrba) akarunk modulálni, akkor Beethoven mintája alapján (363.) a következő formulát használjuk:

364.


2. Ha az akkord egy vagy több hangjának alterációja következtében elveszti eredeti tonális vonatkozásait, mert a módosított hang új hangnemre utal, és az elért új hangnemet kadenciával megrögzítjük, ***kromatikus moduláció*** áll elő (365.).

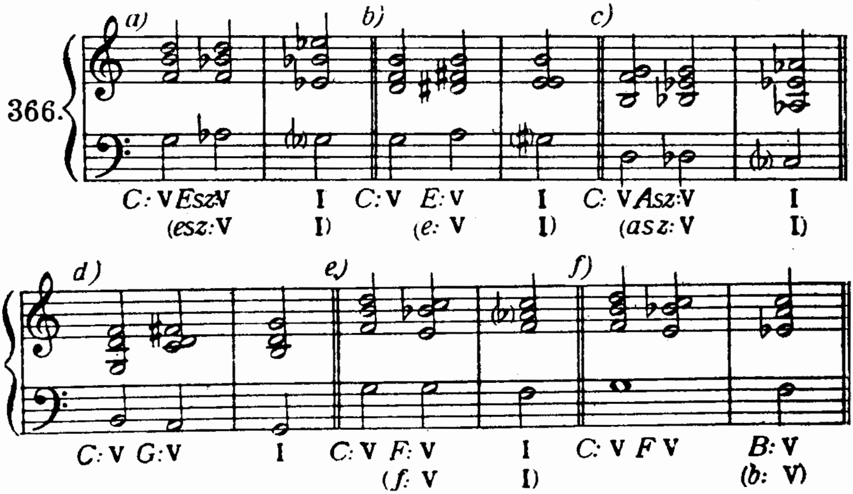
365.

Amint látnivaló, a kromatikus modulációnál az átmenet kritikus pontján nincs funkcionális kétértelműség, mint a diatonikus modulációnál, mivel a módosított hangok, elhagyván a régi hangnem területét, egyenesen rámutatnak az újra azzal, hogy a módosítás által előkészített hangzatot tonikává alakítják át.

Miként magának az alterációnak nem lehet határt vonni, éppúgy a kromatikus modulációnak lehetőségei is számtalanok. Különösen a dominánsszeptimakkord álfordulatai (l. 17. fej.) nagyon alkalmasak ilyen modulációk végrehajtására, s e módszert a diatonikus modulációval összekapcsolva, majdnem minden hangnemből minden hangnembe könnyűszerrel át lehet menni. Pl.:

366.
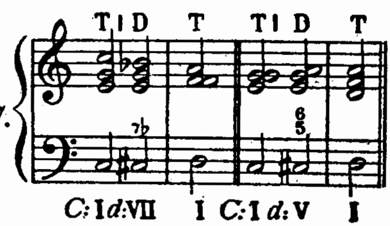


A 366. f) példával v. ö. 343.

Dallamok harmonizálásánál alkalmazható kromatikus modulációra felhasználható a dúr-akkord alapjának és kvintjének s a moll-akkord tercének felfelé, valamint a dúr-akkord tercének lefelé módosítása.

A dúr-akkord alaphangjának és kvintjének felfelé módosítása mollba vezet és használható a II., ill. VI. fok hangnemébe való modulációnál (pl. *C*-dúrból *d* és *a*-mollba).

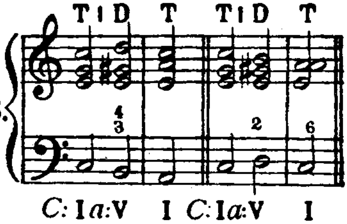
A dúr-skála második fokára való modulációnál az alaphangot felfelé módosítjuk, ezzel a II. fokra törekvő vezérhangot kapunk, s az így módosított hangzatot vagy szűkített szeptim- vagy kvintszextakkordnak léptetjük fel (367).

367.



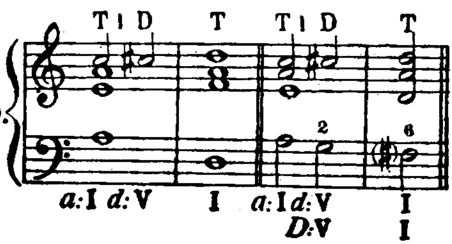
Az akkord kvintjének módosításával a VI. fokra vivő vezérhang keletkezik s így az a VI. fok hangnemébe való modulációra alkalmas (l. 357. a) és 365. a). A kvint alterációját vagy terckvart (368. a) vagy szekundakkord keretében hajtjuk végre (368. b).

368.



A moll-akkord a terc felfelé módosítása által dúr-akkorddá változik, de nem dúrtonikává, hanem dominánssá (365. b), hiszen a módosított hang felfelé vezető vezérhang, az ilyen hang pedig a dominánsnak a jellemzője (l. 187—188. l.). Az ilyen módosítás tehát a hangzatnak domináns jellegűvé való változtatásával egy kvinttel mélyebben fekvő hangnembe: a szubdomináns hangnemébe vezet (pl. *a*-mollból *d*-mollba).

369.

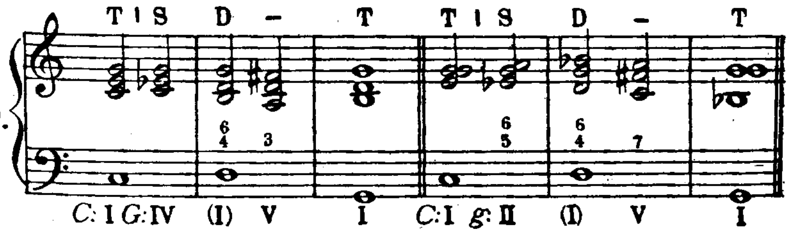


Mind a három modulációnak (367., 368. és 369.) az a közös jellemvonása, hogy az akkord a módosítás következtében az új hangnem dominánsává válik, mely után rögtön a keresett hangnem tonikája következik. Hogy a hangnemet megerősítsük, az egész authentikus zárlatot hozzá csatolhatjuk (l. 365. a, b).

A dúr-akkord tercének lefelé módosítása által moll-akkord keletkezik, de megint nem tonika, hanem szubdomináns jelleggel, mert miként a felfelé irányuló vezérhang a dominánsnak, úgy a lefelé törekvő vezérhang a szubdominánsnak a jellemzője (l. 16. fej.).

A moll-szubdominánsnál láttuk, hogy a terc lefelé törekszik a dominánsra, ha tehát a *c—e—g* akkordban az *e*-t *esz*-re módosítjuk, az *esz*-ből lefelé: *d*-re mint dominánsra irányuló vezérhang lesz s így a *c—esz—g* *G*-dúr vagy *g*-moll szubdominánsává válik (370.).

370.



Gyakorlat. Moduláljunk kromatikus úton minden használatos dúrból a II., VI. és V. fok és mollból a szubdomináns hangnemeibe.
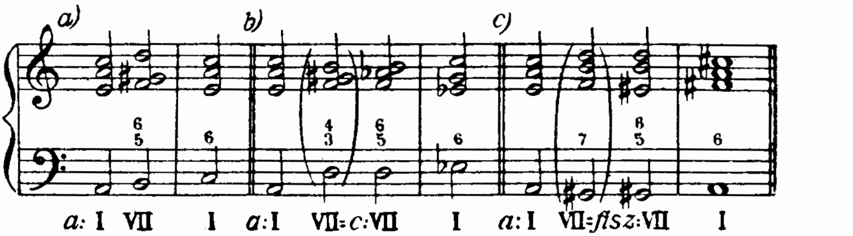
3. Az *enharmonikus moduláció* lényege az, hogy az akkord egy vagy több hangját enharmonikusan felcseréljük (pl. *giszt asz*-szal helyettesítjük). Ez kétféleképen történhetik: a) enharmonikus cserével, mikor a hangok enharmonikus átírásával az akkord lényegében és helyzetében nem változik, pl. *fisz—aisz—cisz* helyett: *gesz—b—deszt* írunk; ilyenkor tehát csak az írásmód változik s tulajdonképen nem történik modulálás, mert az akkord alakjában és jelentésében ugyanaz: I. fokú alaphármasból I. fokú alaphármas marad.
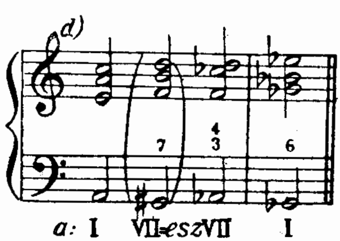
b) enharmonikus átértelmezéssel, mikor a hangok cseréjével egyszersmind az akkord alakja és jelentése megváltozik. Igy ha a *gisz—h—d—f* szűkített szeptimakkordban (*a:* VII.[7] v. *A:* VII.[7]) *giszt* felcseréljük *asz*-szal, *c*-moll (v. dúr) szűkített szeptimakkordjának szekund-fordítását kapjuk (*asz—h—d—f)*.

Ez a tulajdonképeni értelemben vett enharmonikus moduláció. Ilyen enharmonikus átértelmezésre különösen alkalmas a szűkített szeptimakkord, amely azért az enharmonikus modulációnál a legfontosabb szerepet is játssza. Tekintsük végig a felcserélési lehetőségeket.

a) *gisz—h—d—f,* mint VII. fokú akkord *a*-mollba v. *A*-dúrba tartozik, enharmonikus felcserélésében, mint *h—d—f—asz: c*-mollba (*C*-dúrba); mint *eisz—gisz—h—d: fisz*-mollba (*Fisz*-dúrba), ill. *f—asz—cesz—eszesz: gesz*-mollba és *Gesz*-dúrba; *d—f—asz—cesz* pedig *esz*-mollba és *Esz*-dúrba. Ennek az akkordnak a segítségével tehát a jelzett hangnemek bármelyikéből át lehet menni a többibe. Pl.:

371.
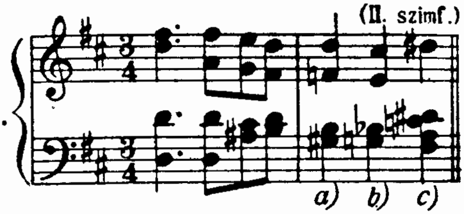




A szeptimakkord két alakját csak az összehasonlítás kedvéért írtuk ki; a gyakorlatban természetesen csak egy alakban szerepel.

b) A *cisz—e—g—b* szűkített szeptimakkord VII. fok *d*-moll- és *D*-dúrban; mint *e—g—b—desz* VII. fok *f*-moll- és *F*-dúrban; mint *g—b—desz—fesz, asz*-moll- és *Asz*-dúrban (ill. *fiszisz—aisz—cisz—e: gisz*-moll) és végre mint *aisz—cisz—e—g* VII. fok *h*-moll és *H*-dúrban.

c) A *fisz—a—c—esz* szűkített szeptimakkord *g:* VII. és *G:* VII.; mint *a—c—esz—gesz, b:* VII. és *B:* VII., ill. *c—esz—gesz—bébé, Desz:* VII., mint *hisz—disz—fisz—a, cisz:* VII. és *Cisz:* VII.; *disz—fisz—a—c, e:* VII. és *E:* VII.

E felsorolással a szűkített szeptimakkordnak a temperált hangrendszerben való összes lehetőségeit kimerítettük. *Hangzásbelileg tehát csak három különböző szűkített szeptimakkord van: gisz—h—d—f, cisz—e—g—b* és *fisz—a—c—esz;* mindegyikük négyféle enharmonikus változatban négy hangnembe tartozik. Mivel pedig Beethoven mintája szerint (372.) két, sőt mind a három csoportbeli szűkített szeptimakkord közvetlenül egymásután következhetik, lehetőség nyílik, hogy *két különböző szeptimakkord egymásutánjával minden hangnemből minden hangnembe moduláljunk.* Ha ugyanis *a—c—e* akkord után a *gisz—h—d—f* szűkített szeptimakkordot vagy ennek egyik enharmonikus változatát hozzuk, akkor az a) alatt felsorolt hangnemekbe modulálhatunk; de ha nevezett hangzathoz a *cisz—e—g—b,* vagy *fisz—a—c—esz* szűkített szeptimakkord (ill. valamelyik enharmonikus változatuk) csatlakozik, a b) illetve c) alatti hangnemek mindegyikébe átmehetünk.
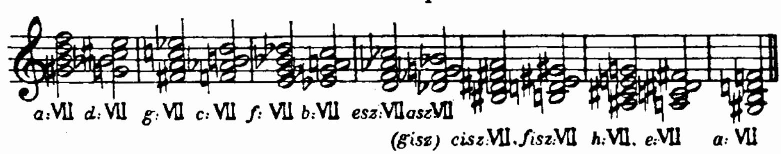
372.



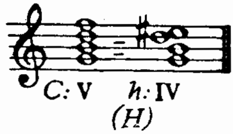
Még inkább tágul a modulációs lehetőségek köre, ha a szűk. szeptimakkordot nem VII., hanem módosított IV., ill. alterált Rameau-féle kvintszextnek (312—313.) fogjuk fel s ilyen értelemben folytatjuk.

Ha a 372. példában adott minta után a szűkített szeptimakkordok egymásutánját folytatjuk, szűkített szeptimakkordokból álló kromatikus szekvenciát kapunk.

373.



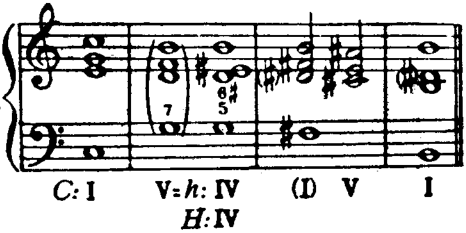
Az enharmonikus moduláció másik gyakoribb eszköze a bővített kvintszextakkord. A bővített szext hangköz ugyanis enharmonikus a kis szeptimmel s így minden dominánsszeptimakkord bővített kvintszextakkorddá értelmezhető.



Az akkordnak ily értelmezése frappáns átmenetet létesít az egy félhanggal mélyebben fekvő hangnembe. A bővített kvint-

szextakkordot szabály szerint az új hangnem kvartszextjére oldjuk és V—I. fokokkal lezárjuk:

374.



Az enharmonikus modulációt egyszerűbb dallamok harmonizálásánál nem alkalmazzuk.

Az alábbi lecke azt a célt szolgálja, hogy a tanuló felismerje és megjelölje a modulációkat és megnevezze, mi úton és módon történtek az egyes hangnemekbe való átmenetek. E példákban a modulációk csak hangnemi kitérések formájában szerepelnek, éspedig azért, hogy egy példa keretében több átmenetet lehessen elhelyezni. Tanulmányozás szempontjából különben ugyanazt a szolgálatot teszik, mint a befejezett modulációk, mert ezektől csak annyiban különböznek, hogy hiányoznak a hangnemet megerősítő kadenciák.

Hogy a választott írásmódunk mellett, mely nem vonatkozik egy bizonyos hangnemre, hanem bármelyikre érvényesíthető, pontosan kifejezhessük a moduláció irányát, a következő új jelzéseket fogjuk használni.

A tonika (eredeti), domináns (felső kvint) és szubdomináns (alsó kvint) hangnem jelölésére a funkció-jelzések *(T, D, S)* szolgálnak, annak megkülönböztetésére azonban, hogy itt nem egyszerű funkció-, hanem moduláció-jelzésről van szó, a betűket kerettel látjuk el. Így *C*-dúrban [T] az eredeti hangnemet, [D] a domináns hangnemébe: *G*-dúrba és [S] az *F*-dúrba való modulációt fogja jelenteni. Mollban a dominánsba való modulációnál elsősorban a domináns moll-alakjára gondoljunk, mivel a dúr nagyon távoli átmenetet létesítene; *a*-mollban tehát a [D] jelzés az *e*-mollba való modulációt kívánja.

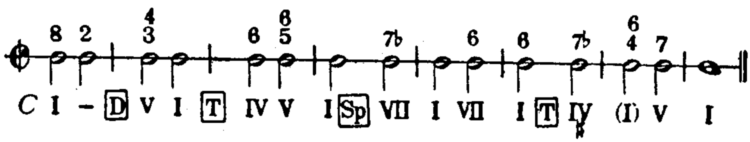
[Tp] = tonikaparallel, az eredeti hangnem párhuzamos hangnemébe való modulációra utal *(C*-dúrból *a*-mollba, *d*-mollból *F*-dúrba stb.).

[Dp] = dominánsparallel, a domináns hangnemének párhuzamos hangnemébe *(C*-dúrból *e*-mollba) és

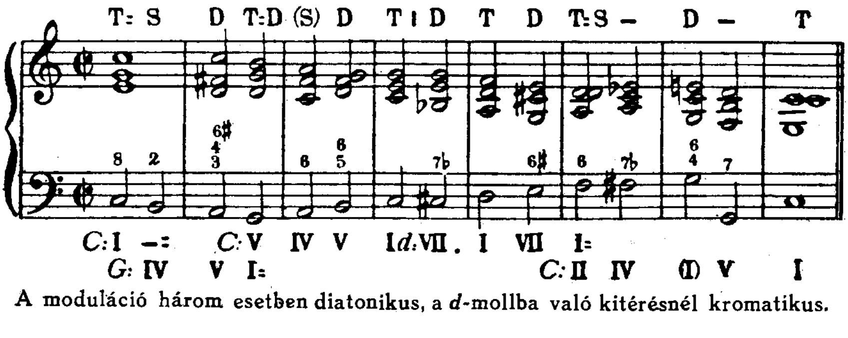
[Sp] = szubdominánsparallel, a szubdominÁns párhuzamos hangnemébe való modulációt jelenti *(C*-dúrból *d*-mollba, *a*-mollból *F*-dúrba stb.).

Álljon itt mintául két példa:

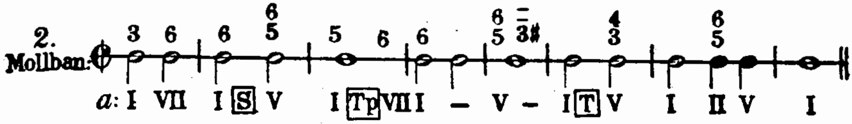
1. Durban:
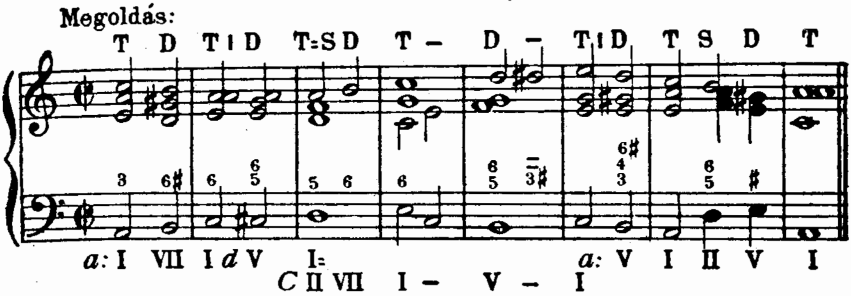


Ennek megoldása:



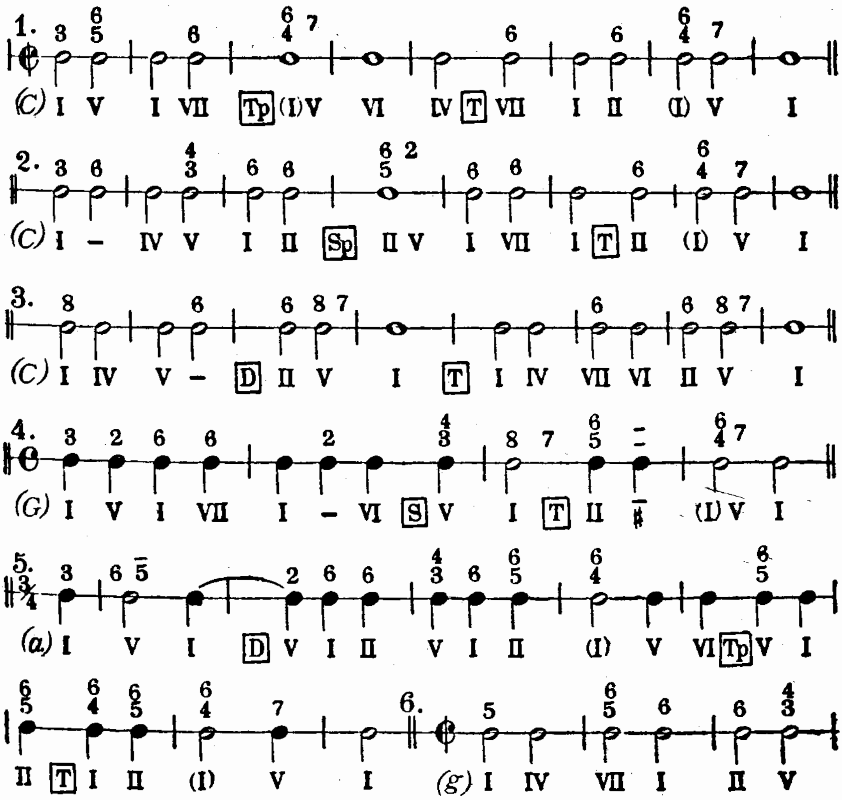
A moduláció három esetben diatonikus, a *d*-mollba való kitérésnél kromatikus.

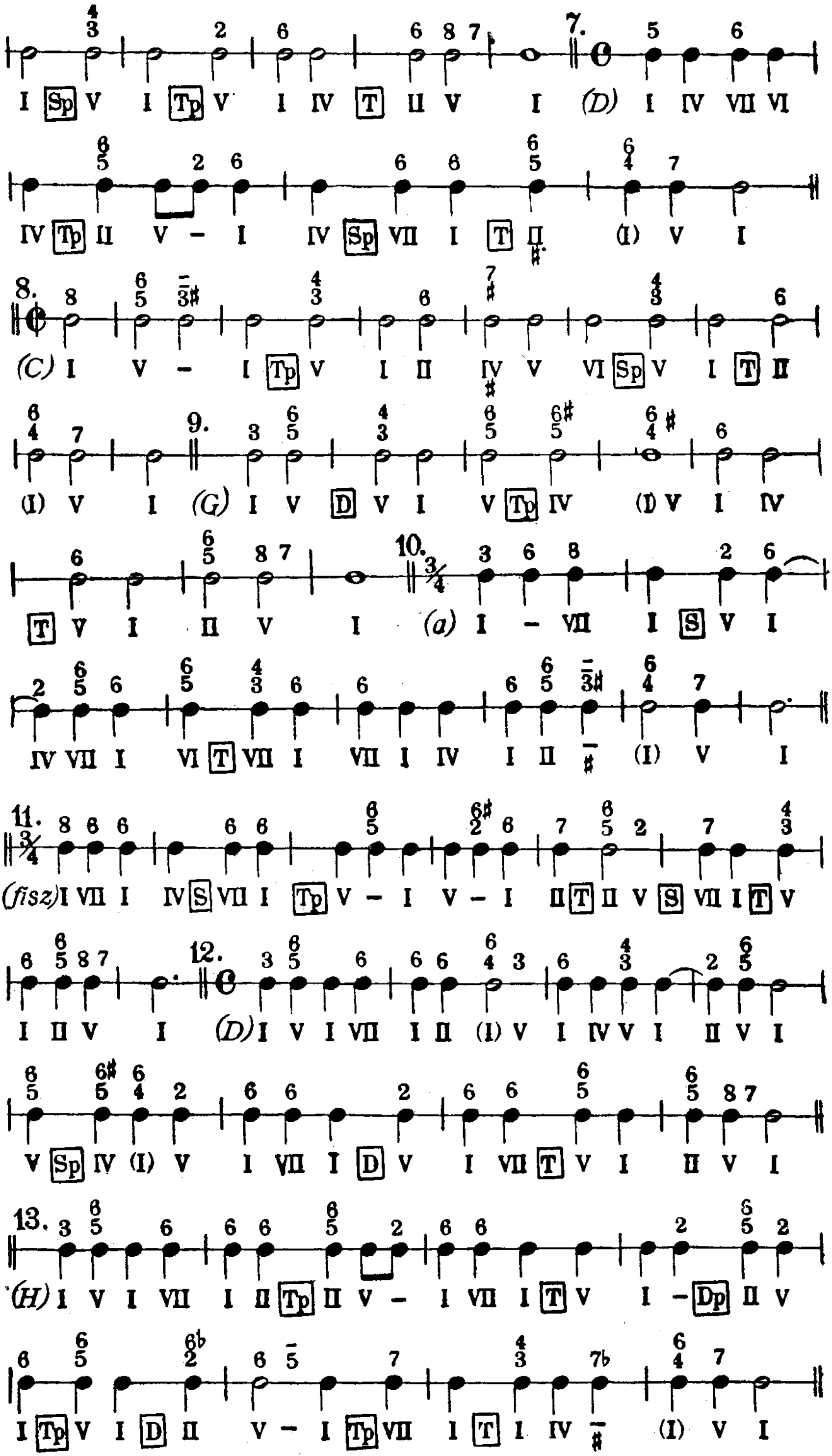


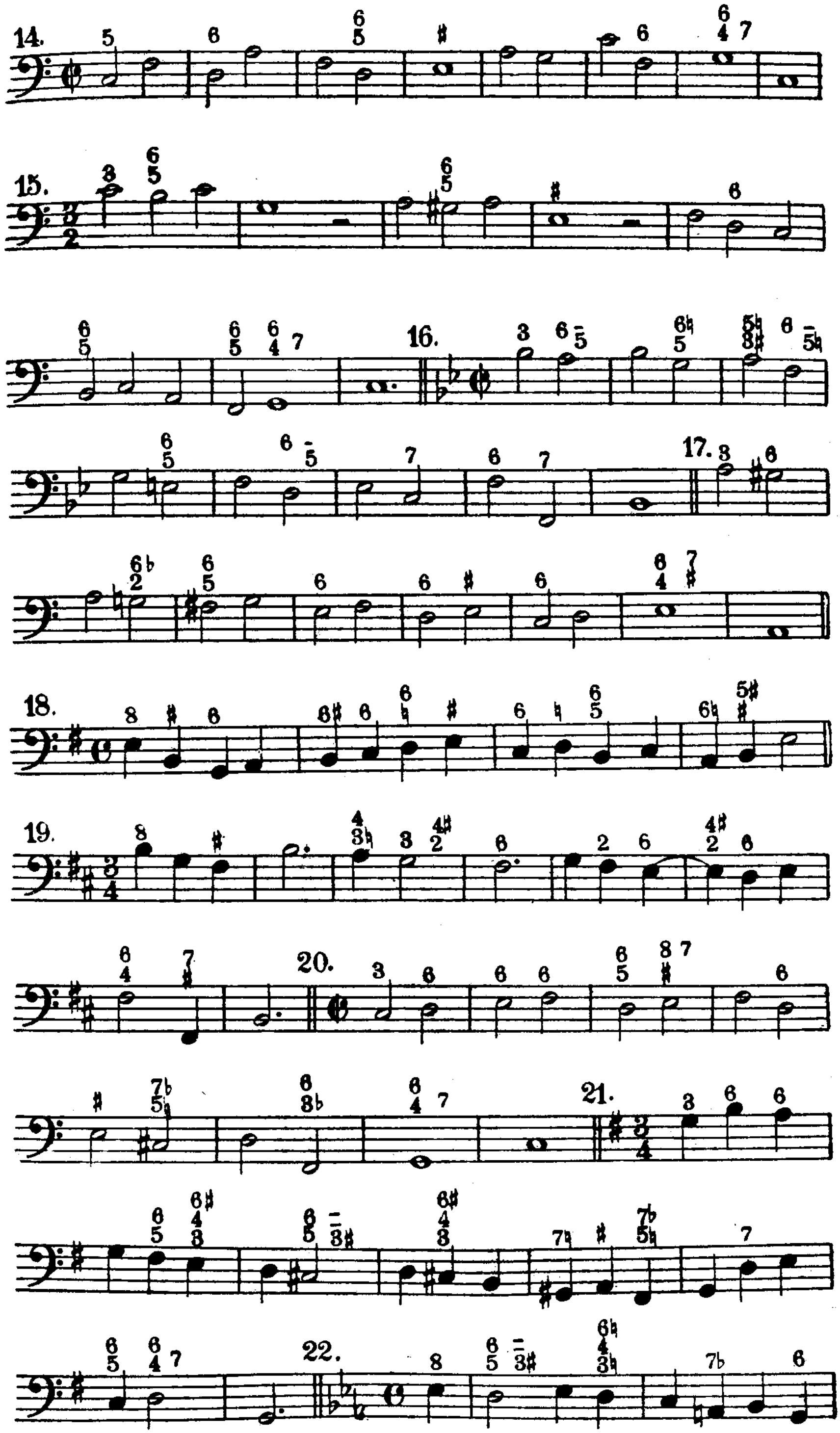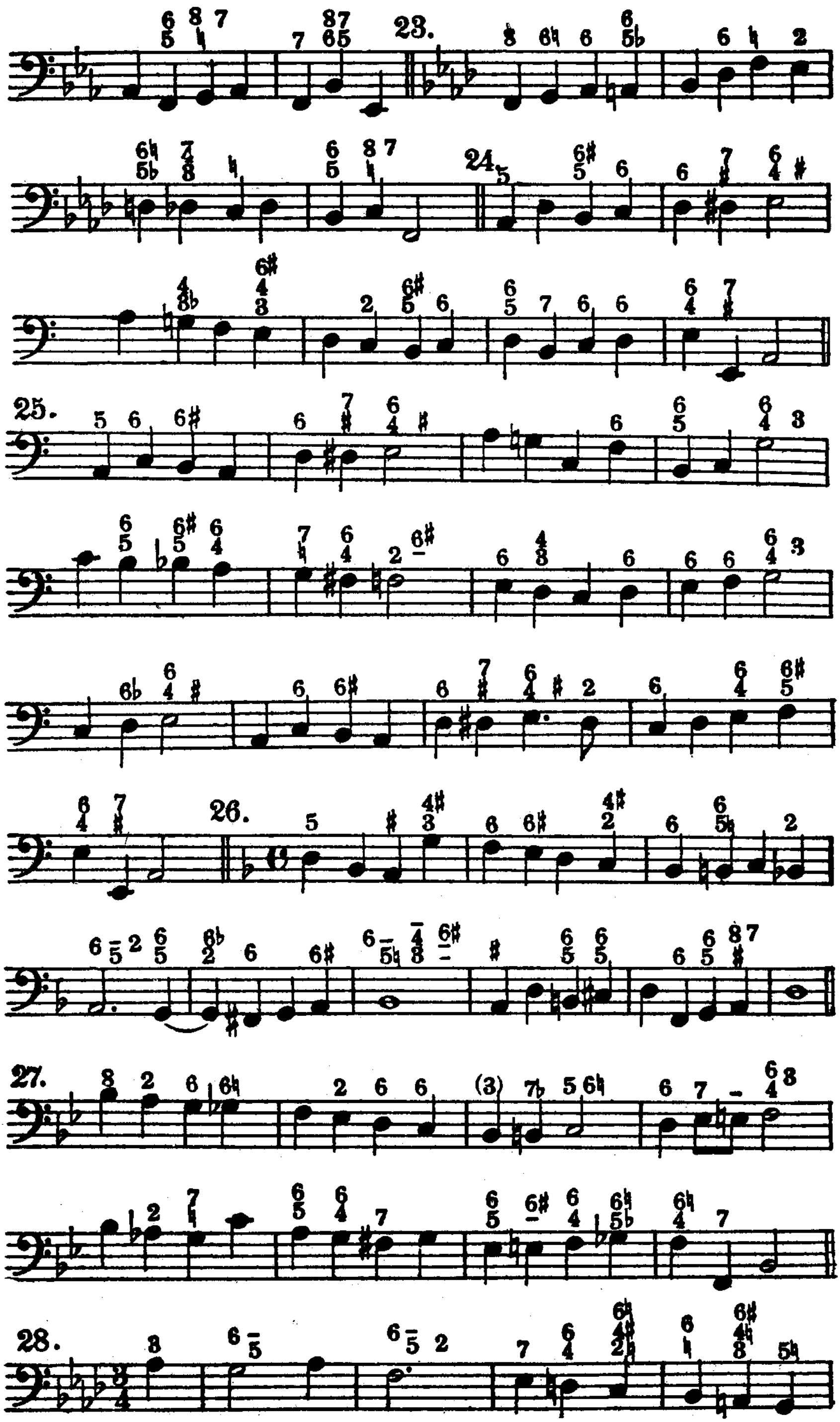


Két moduláció kromatikus, egy — a *C*-dúrba vezető — diatonikus.
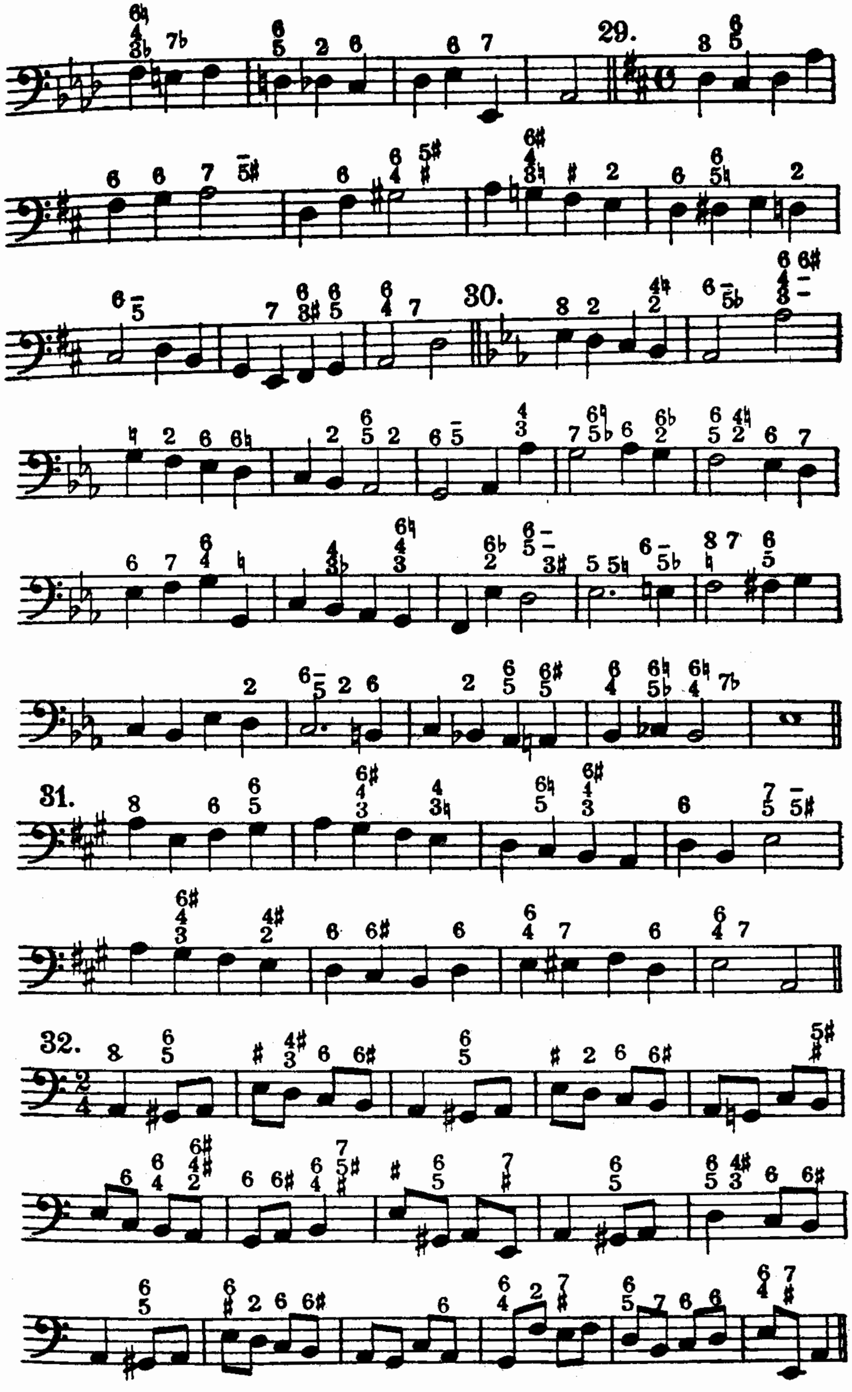
XXVI. LECKE.




7. (D)
8. (C)
9. (G)
10. (a)
11. (fisz)
12. (D)
13. (H)


14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.


23.
24
25.
26.
27.
28.
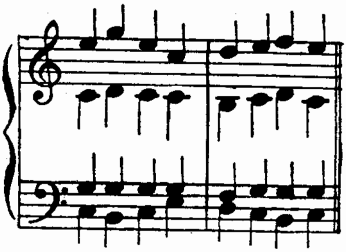

29.
30.
31.
32.

21. FEJEZET.
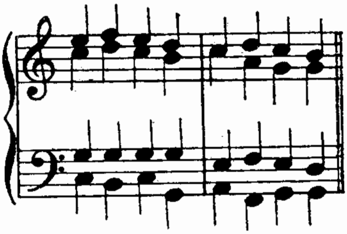
Tágfekvés.

Az alábbi leckében adva van szoprán és basszus, ezekhez a középszólamokat tág, illetve vegyes fekvésben kell írni. Ha az eddigi gyakorlatainkban az adott utasítás szerint kettős csoportosításban átírtunk már számos példát, e lecke nem fog különös nehézséget okozni. Amint már a bevezetésben említettük, tágfekvésnél a szoprán és alt, valamint az alt és a tenor között nem szabad oktávnál nagyobb távolságnak mutatkoznia. E szabály abban a körülményben találja magyarázatát, hogy amennyiben a szoprán a jelzett határokon (oktáv) túl távolodik el a többi szólamtól, az a szóló benyomását fogja kelteni (375.); az alt és tenor oktávnál nagyobb távolsága esetén pedig feltűnő módon különülnek el egymástól a női és férfihangok, úgyhogy a zenei tétel két ellentétes színhatású duett szembeállításaként tűnik fel (376.).

375.



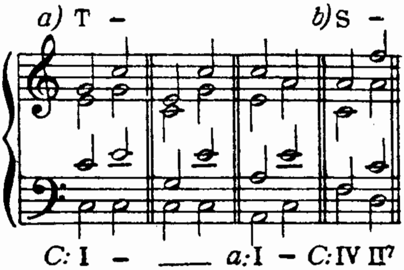
376.
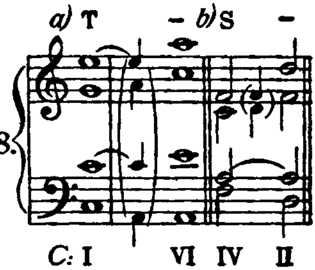


Mindkét esetben hiányzik a szólamoknak szoros, szerves egységbe való olvadása.

Ezzel szemben a tenor és basszus közötti távolság oktávnál nagyobb is lehet, mert a basszus felhangjai telítik a hangzatot, s így közte és a felső szólamok között megvan a szerves kapcsolat. Hogy a szólamokat mindíg a megfelelő távolságban tartsuk egymástól, néha szüksége mutatkozik annak, hogy valamennyi szólam elugorjék. Az ilynemű szerkesztésnél azonban ügyelnünk kell arra, hogy amennyiben *harmóniaváltozás* fordul elő, nem szabad mind a három felső szólamnak ugrást tennie, hanem legalább egy szólamnak vagy fekve kell maradnia vagy csak szekundlépést tennie. Ha a *fok* nem változik, a szólamok tetszés szerint ugorhatnak (377. a), úgyszintén akkor is, ha a fok változik ugyan, de a *funkció* megmarad és a felső szólamokban a hangok csak kicserélődnek, mert

377.



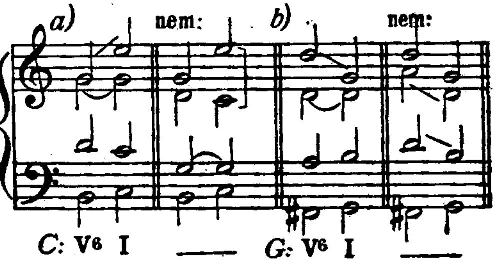
a második akkord ugyanolyan hangokat kíván a felső szólamokban, mint az első (377. b).

378.


Ha a funkció nem változik, de csak két egyező hang van, a felső szólamok csak azt a legközelebbi helyzetet ugorhatják át, melyet a legkisebb mozgással elérnének (378. a), de ha az egyik szólamot közösnek tartjuk (vagyis fekve hagyjuk), a másik kettő nagyobbat is ugorhat (378. b).
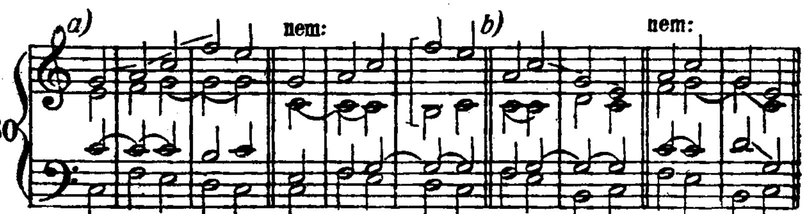
Az ugrásokra vonatkozó megszorítások csak a vokális stílusban érvényesek.

A szoprán mozgása következtében előfordul, hogy szűkfekvésből tágfekvésbe kényszerülünk átmenni és viszont; ilyenkor vegyesfekvés keletkezik. A vegyesfekvés a rendes zenei szerkesztésnek tulajdonképeni formája. Fekvésváltoztatást létesíthetünk minden esetben, valahányszor a szólamok sima vezetése azt kívánatossá és indokolttá teszi.
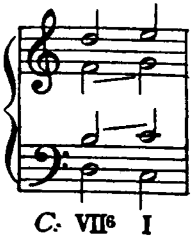
379.


Igy ha harmóniaváltozás esetén a szoprán nagyobb ugrást tesz *felfelé*, előnyösebb szűkfekvésből kiindulni és tágfekvésbe átmenni, mert különben a szoprán és alt között oktávnál nagyobb távolság keletkezik (379. a).

A szoprán *lefelé* irányuló ugrásánál tágfekvésből megyünk át szűkbe, hogy a középszólamok ügyetlen vezetését elkerüljük (379. b). Ugyanezen okból szűk-, ill. tágfekvésből indulunk ki s megyünk át az ellenkezőbe, ha a szoprán több lépésén át következetesen felfelé, ill. lefelé halad (380.).

380.
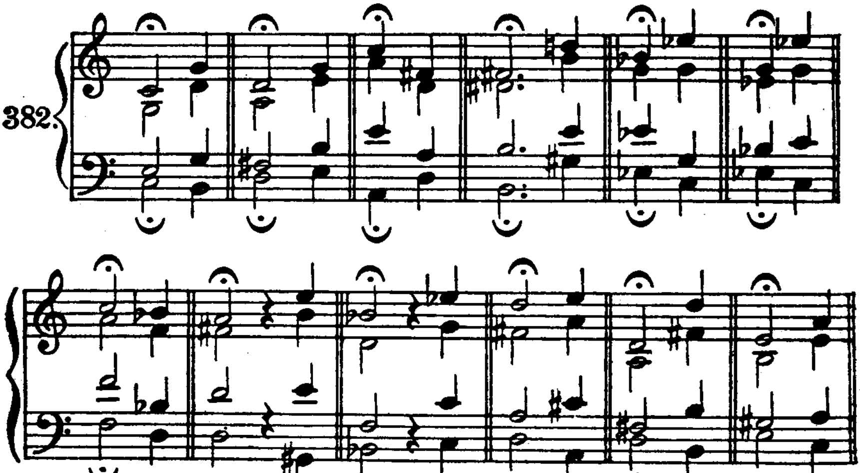

A középszólamok tágfekvésben való kitöltésénél különös gond és figyelem fordítandó a rossz párhuzamokra, melyek itt

381. 
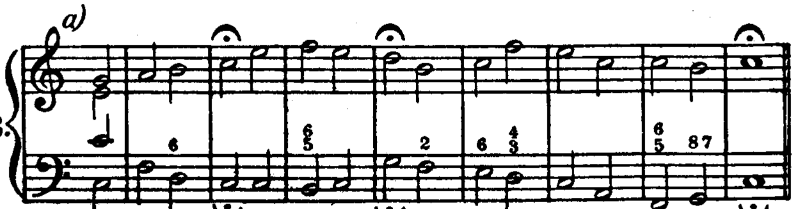
sokkal könnyebben csúszhatnak be, mint bármikor. Különösen arra vigyázzunk, hogy a VII. fokú szextakkord ne kerüljön olyan helyzetbe (akár szűk-, akár tágfekvésben), ahol a vezérhang a tenorban foglal helyet, mert különben a kvintpárhuzam elkerülhetetlen (381.), ugyanígy a II. foknál se legyen tenorban az alaphang.

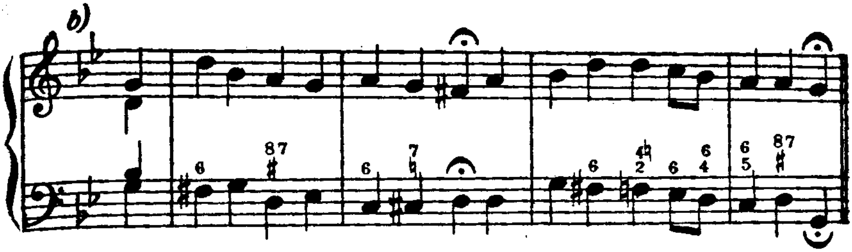
A fedett menetekre (fedett kvint és f. oktáv) vonatkozólag ismételjük a már mondottakat: azok főkép a külső szólamokban hoznak létre rossz hangzást.

Fermata (corona) vagy szünet után nagyobb szabadság engedhető nemcsak a szólamok ugrása, hanem a fedett menetek tekintetében is; párhuzamos kvintek és oktávok azonban ilyenkor is lehetőleg kerülendők, bár azok a mestereknél is előfordulnak. Hogy mennyire mehet a corona vagy szünet utáni kezdés tekintetében a szabadság, arra vonatkozólag álljon itt Bach korálfeldolgozásaiból néhány kiragadott minta:
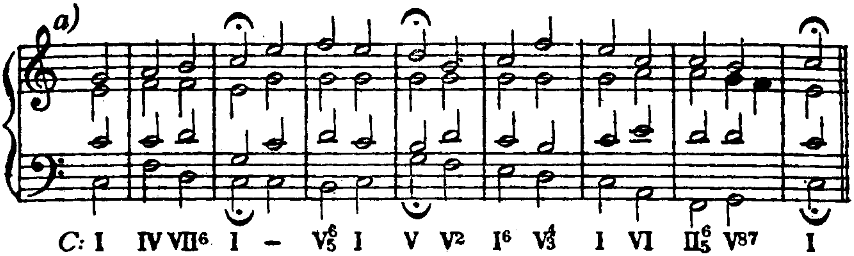
382. 
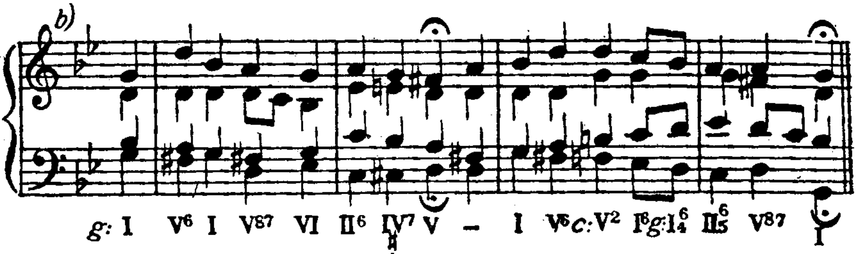
Mintául töltsük ki két példa középszólamait:

383. 
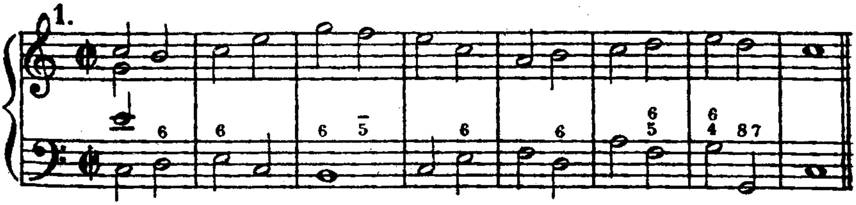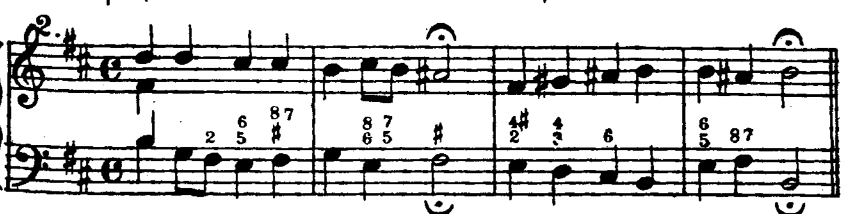


A középszólamok kitöltésével:
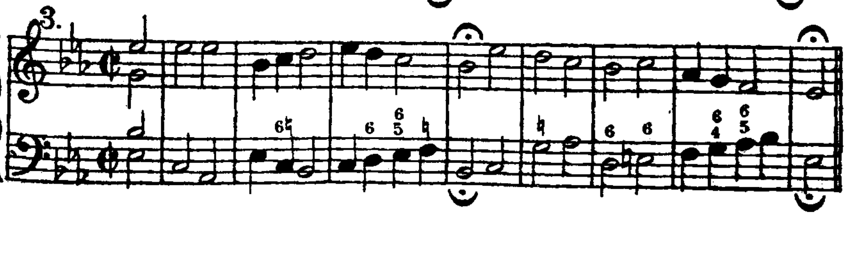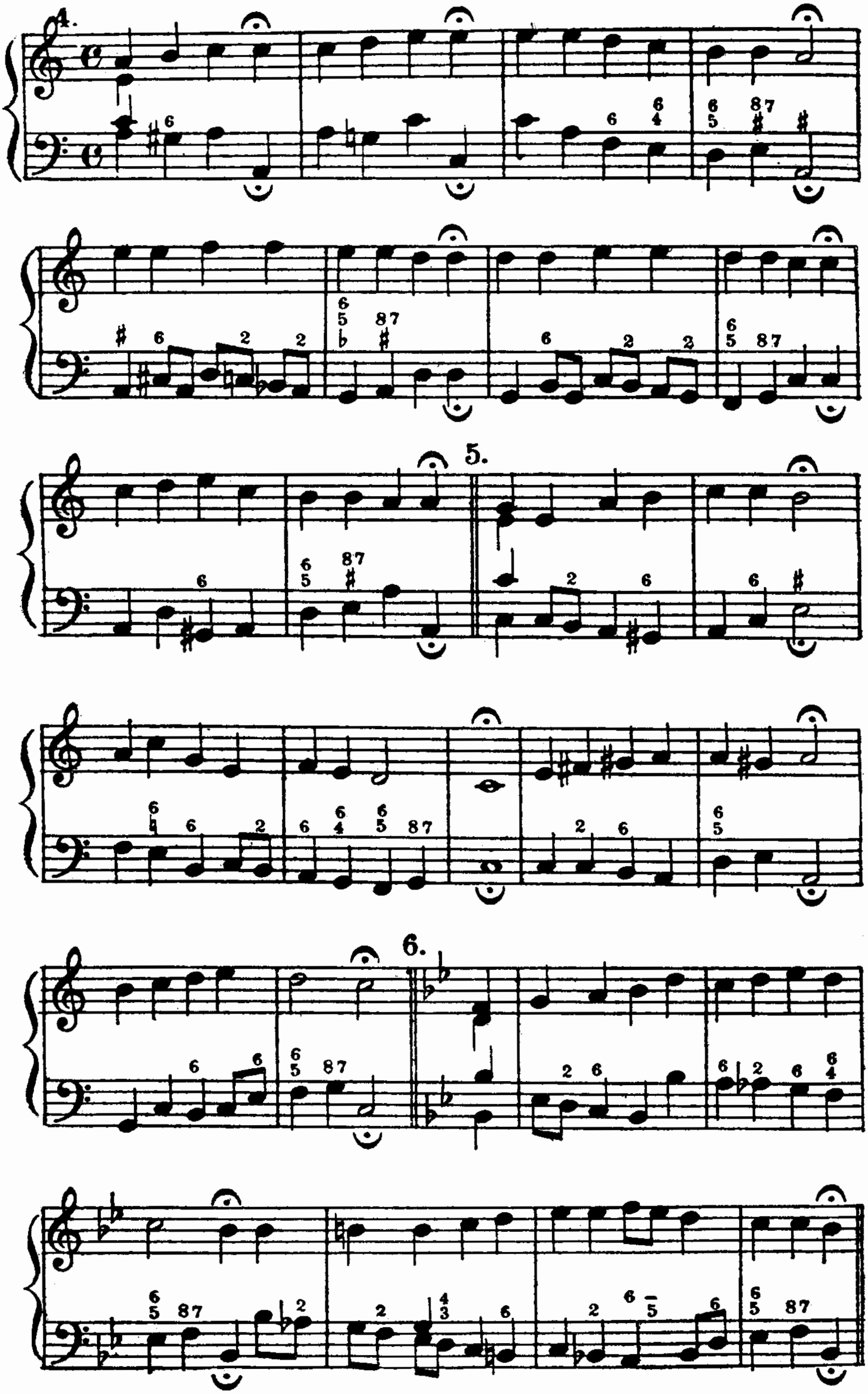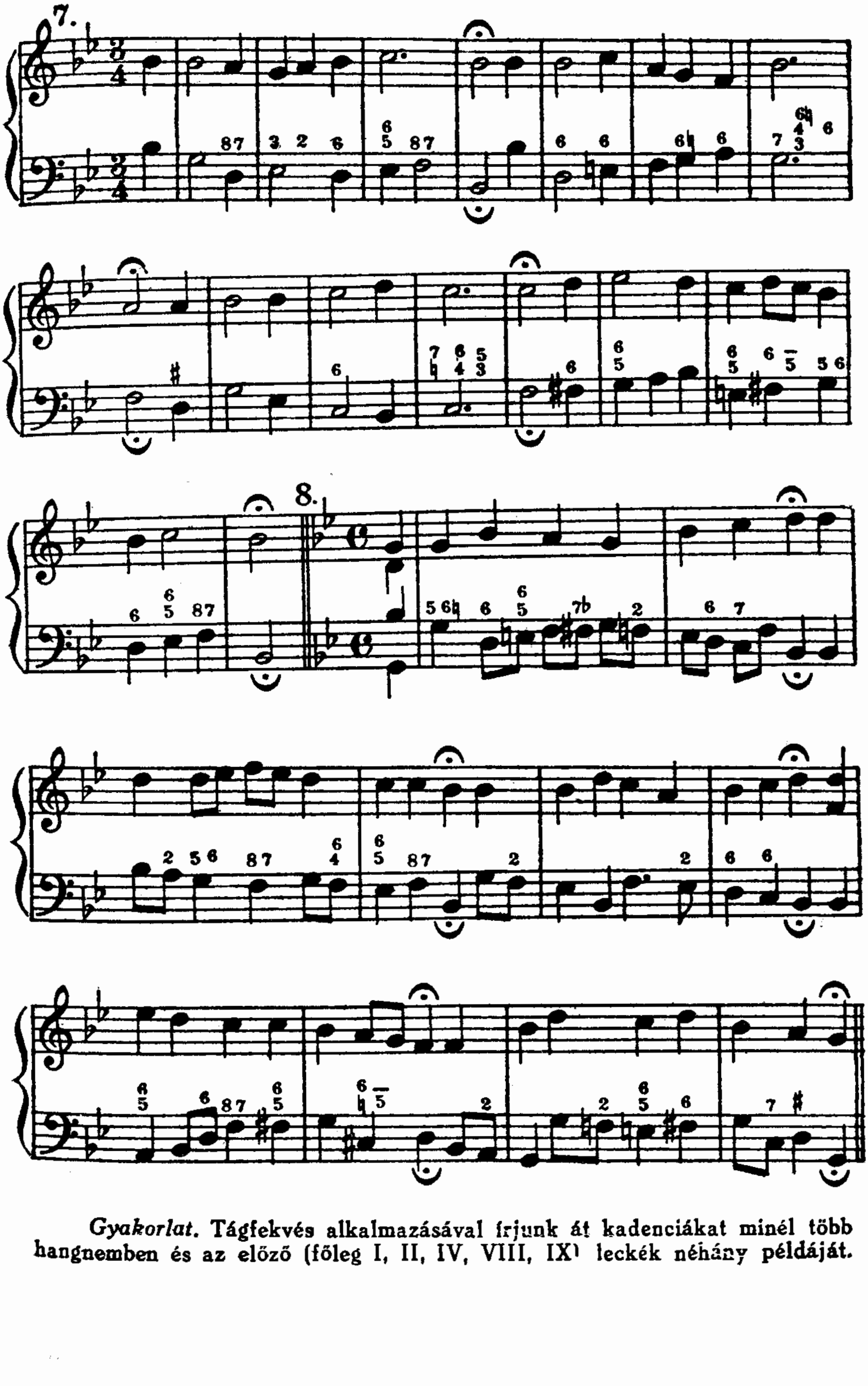




XXVII. LECKE.








4.
5.
6.



Gyakorlat. Tágfekvés alkalmazásával írjunk át kadenciákat minél több hangnemben és az előző (főleg I, II, IV, VIII, IX) leckék néhány példáját.

III. KÖNYV.

A FIGURÁCIÓ.

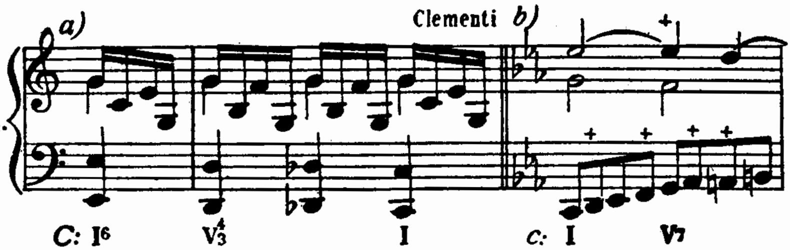
22. FEJEZET.
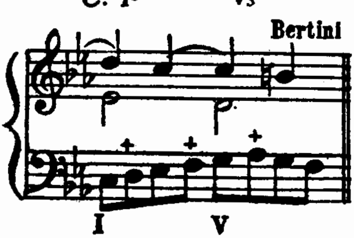
A hangzati és dallami figuráció.

A gyakorlati zenei szerkesztésben csak ritkán fordulnak elő az akkordok oly egyszerű, tiszta és könnyen áttekinthető alakban, ahogy azokat eddigi gyakorlatainkban alkalmaztuk. Csak meg kell néznünk akár a legkönnyebb zongora-kompozíciót, már az első taktusnál azt tapasztaljuk, hogy annak harmóniái, bármennyire egyszerűek is, meg nem fejthetők az eddigi módszer alapján, melynél hozzá voltunk szokva ahhoz, hogy az akkordot valamennyi akkordhangnak egyidőben való megszólalása hozza létre, és minden megszólaló hang egyszersmind alkatrésze az akkordnak is.

E két példa:

384.
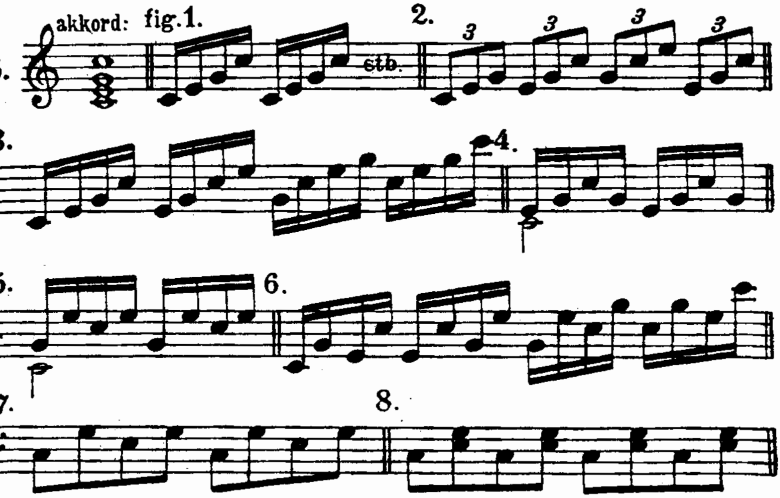




azt mutatja, hogy az eddigi szerkesztésünktől az eltérés vagy abban áll, hogy a hangzatok hangjai nem egyszerre, hanem egymásután szólalnak meg (384. a), vagy pedig a szólamok menete tüntet fel oly hangokat, melyek a hangzatok eredeti alakját megváltoztatják, s melyek következtében e hangzatok az eddig tanult hangzatfajták egyik csoportjába sem sorozhatók (384. b; az idegen hangok kereszttel vannak megjelölve).

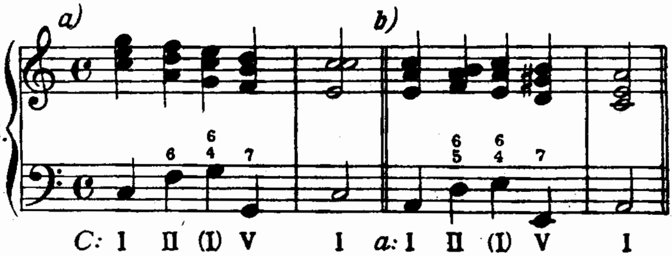
A harmonikus vagy melodikus tételnek jelzett módon való átalakítását *figurációnak* nevezzük.

Az átalakításnak két jelentkezési formája szerint megkülönböztetünk *harmonikus (hangzati) és melodikus (dallami) figurációt.*
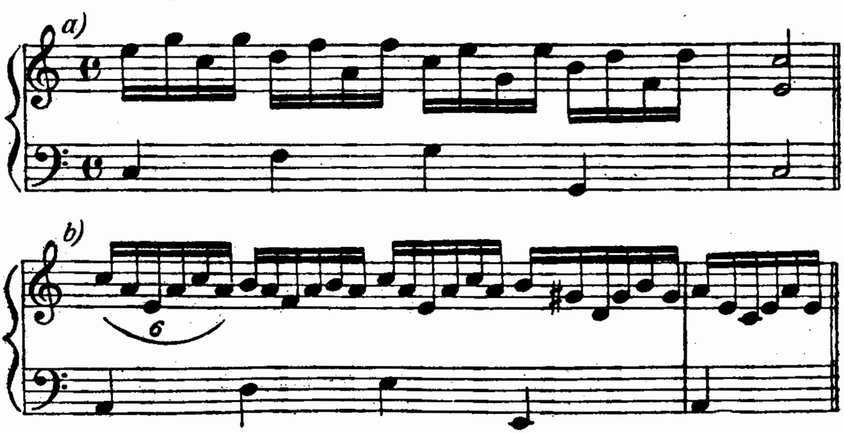
A harmonikus figuráció az akkordnak különböző felbontásaiból származik, olymódon, hogy az akkordhangok csak egymásután szólalnak meg, de fülünk és harmóniai érzésünk azokat egységbe foglalja. A leggyakrabban alkalmazott figurációs formák ezek:

385.


E két kadencia:
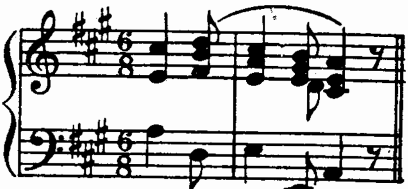
386.


harmonikus figuráció útján pl. a következő alakot nyerhetné:



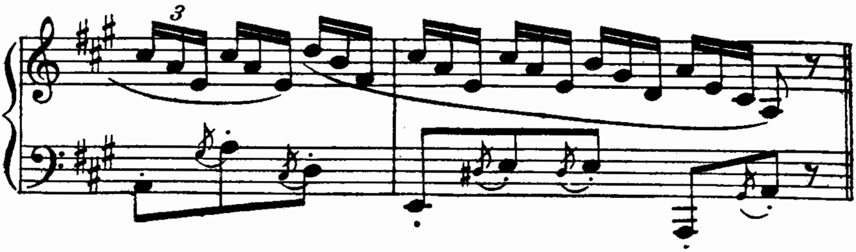
Vagy még egy példát bemutatva, Mozart A-dúr szonátájának e részlete:

387.



A: I II[6] (I$^6_4$ V[7] I
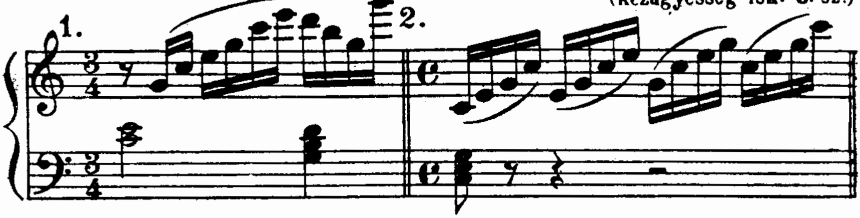
az egyik variációban a következő figurációs alakban jelentkezik:
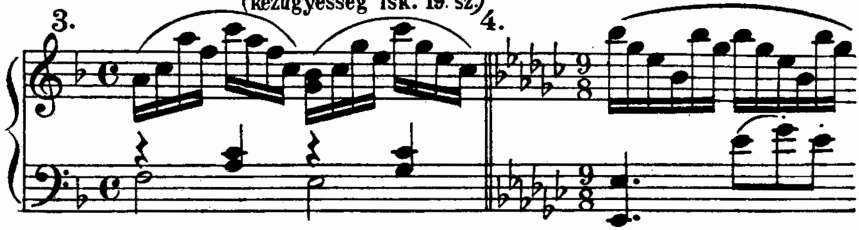


Elemezzük a harmonikus figuráció szempontjából a következő etűdöket:

Czerny (Czerny-Chovan.)

Czerny (kézügyesség isk. 3. sz.)
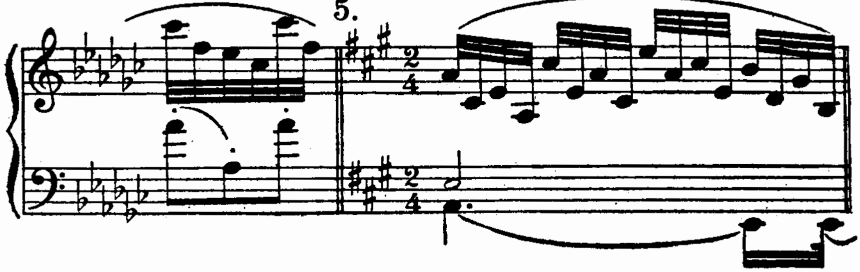


Czerny (kézügyesség isk. 19. sz.)



Cramer.

Cramer.
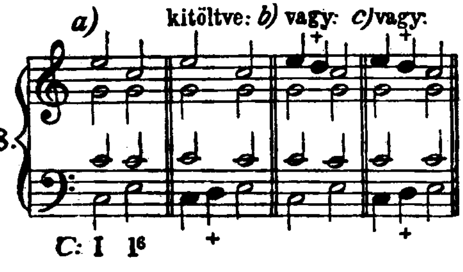


A *melodikus figuráció* idegen hangok beiktatásával a szólamokban dallamosabb meneteket és ritmikus élénkítést hoz létre. A melodikus figuráció eszközei: 1. az átmenő (átfutó) hang, 2. a váltóhang, 3. a késleltetés, 4. az előlegezés és 5. az orgonapont (nyugvó hang). Valamennyinek közös sajátsága, hogy nem akkordhangok s így az akkordhangokkal kapcsolatban disszonanciát hoznak létre.

1. A 384. b) példában a basszus fokozatos haladása közben a *c*-moll akkord alapja és terce, majd e terc és az V. fok alaphangja között az akkordba nem tartozó *d* és *f* hangokat is megszólaltatja. Ily hangok beiktatásával azt érjük el, hogy valamely szólam ott is tehet másodlépéseket, ahol a harmóniakapcsolat alapján eredetileg nem szerepelhetne foklépés. Mivel a szólam az ily hangokat csak pillanatnyilag érinti és azokat is csak azért, hogy összekötő kapcsolatot létesítsen két, szekundnál nagyobb távolságnyira fekvő akkordhang között, e hangoknak csak dallami jelentőségük van, és azokat átsuhanó jellegük alapján *átmenő vagy átfutó hangok*nak nevezzük.

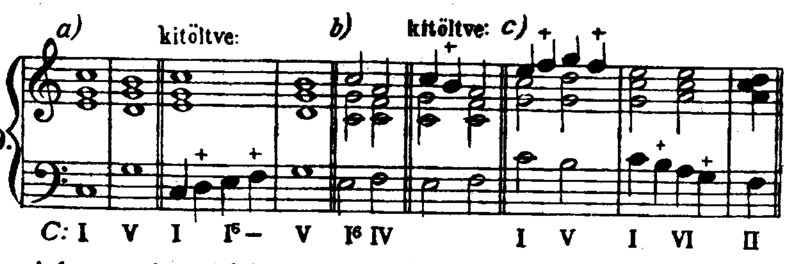
Az átfutó hang a harmónia által kívánt szólamlépésnek közbeeső hangokkal való kitöltése olymódon, hogy két egymástól legalább terc távolságnyira fekvő akkordhangot hangsúlytalan ütemrészen lépésszerű haladással melodikusan összekapcsol. Az átmenő hang az egyik akkordhangról a másik akkordhangra lép, tehát nem lép fel egyszerre az akkordhanggal, hanem csak utána, szóval hangsúlytalan részen s így is csak lépésszerűen.

A két akkordhang, mely közé az átmenő hang esik vagy ugyanazon (388.), vagy két különböző akkordhoz tartozik (389.).

388.



389.
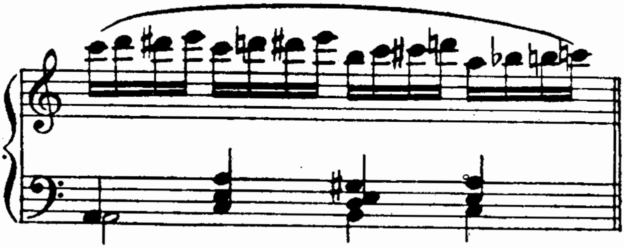


A kereszttel megjelölt hangok átfutó hangok, a többiek akkordhangok.

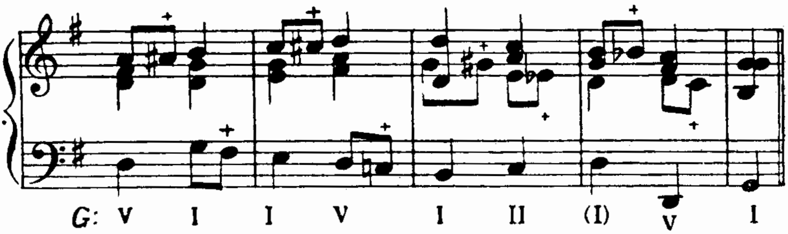
Az átmenő hang különösen az utóbbi esetben (389.) kitűnő

eszköze a folyamatos szólamvezetésnek, mert a szólamoknak fokozatos haladása sima átmenetet létesít az egyik akkordból a másikba. Ide tartozik az átmenő szeptimek egész csoportja. Míg azonban az átmenő szeptimeknek harmonikus jelentőségük is van, addig a többi átmenő hangnak általában csak a dallami díszítés szerepe jut.
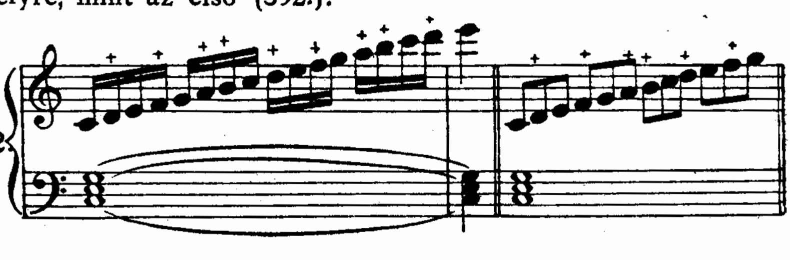
Vannak diatonikus és kromatikus átmenő hangok. Az előbbiek a hangnemhez tartozó (388, 389.), utóbbiak a kromatikusan alterált hangokból keletkeznek (390. és 384. első takt.).

390.


Amennyiben a kromatikus átfutó hang egyedül, azaz diatonikus nélkül lép fel, az két egész hangnyi távolságot mutató akkordhangot kapcsol össze és az első akkord alterálásaként jelentkezik (391.).

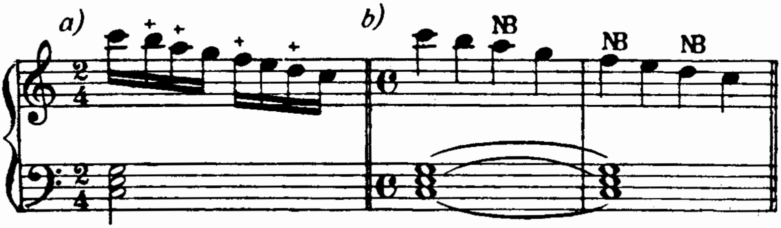
391.


Az átmenő hangnak karakterisztikus vonása a súlytalanság. Vannak azonban esetek, midőn az átmenő hang — különösen több akkordhangnak sorozatos dallami összekapcsolásában — az ütem súlyos részére is eshetik, s az akkordhang foglal helyet a súlytalanon. Ez a helycsere szükségképen beáll ott, ahol egyenlő időértékű, diatonikus hangokból álló sor jelentkezik; a hangsor csak hét különböző hangból áll, és a nyolcadik sem páros, sem páratlan beosztásban nem eshetik ugyanolyan ütembeli helyre, mint az első (392.).

392.

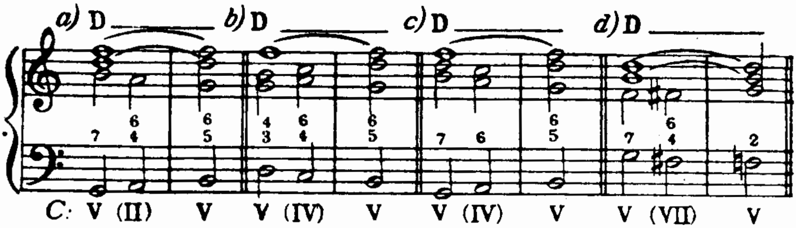

A súlyos részre eső átmenő hangok a *rendhagyó átmenő hangok.* A rendhagyó átmenő hangok megítélésénél azonban sok függ a tempótól és a hangok értékétől, mert míg gyors átmenetben még a súlyos részre eső hangok is mint átfutó hangok fognak jelentkezni (393. a), addig ugyanezek a hangok lassú továhaladásban a rájuk eső hangsúly folytán kiemelkednek (393. b) s így tisztán összekötő szerepüket elvesztvén, inkább a váltóhang vagy a szabadon belépő késleltetés alakját veszik fel (l. e fejezet végén). Nemcsak egy, hanem egyszerre több szólamban is

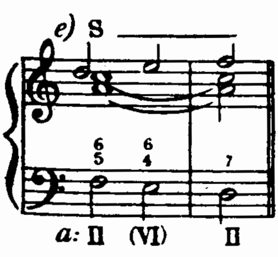
393



felléphetnek átfutó hangok (388. c). A több szólamban jelentkező átmenő hangok néha oly képleteket hoznak létre, amelyek az eddig tanult akkordok valamelyikével külsőleg megegyeznek ugyan, de helyzetük és alakjuk ellentmond annak, hogy önálló akkordalakulatoknak tekintsük őket. Ilyenekkel a szeptimakkordok különböző feloldásainál már találkoztunk, midőn a szólamok elmozdulása következtében a szeptimakkord két alakja (fordítása) közé látszólag egy új akkord ékelődött (394.).

394.
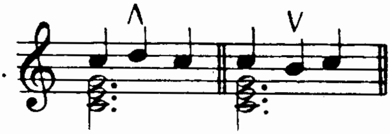




Az ilyen közbeiktatott akkordnak *átmenő-akkord* a neve. Miként az átfutó hangoknak csak a szólam menetének dallamos kitöltése a céljuk, éppúgy az átmenőakkordoknak sincs önálló akkord-jelentőségük, hanem csak dallami (kitöltő) szerepük. Hogy ez így van, az részint az átmeneti jelleg sajátságából folyik, részint abból is látható, hogy a szeptimnek a feloldásra való törekvését éppúgy érezzük az átmenő akkord alatt, mint

előzőleg vagy utólag, midőn az újra feltűnő szeptimhangzat a végleges feloldást előkészíti.
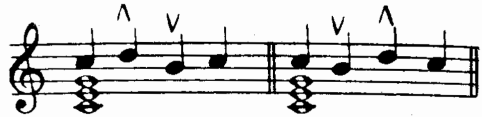
E közbeiktatott akkordoknak átmeneti jelentősége magyarázza meg azt, hogy két domináns közé II$^6_4$, IV$^6_4$ vagy IV^6 akkordok, tehát látszólagos *S* harmóniák ékelődhetnek.

2. A *váltóhang* elnevezés alatt többféle hang szerepel. a) Váltóhangnak nevezzük egy akkordhangnak felső vagy alsó mellékhangját, mely az akkordhangból kiindul és oda visszatér (395.); vagy a kettő kombinálva oly módon, hogy az egyik irányban fellépő váltóhang az akkordhangra való visszatérés előtt az ellenkező irányút is érinti (396.):

395.



396.
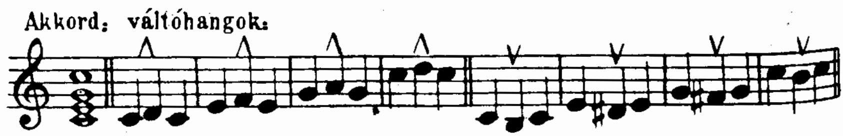


Az akkordhang felső mellékhangját *felső*, az alsó mellékhangját pedig *alsó váltóhangnak* nevezzük. A váltóhangot Λ v. V jelzéssel látjuk el. A Λ jelzés a felső a V jelzés pedig az alsó váltóhangra utal. A váltóhang lehet diatonikus vagy kromatikus.

Miként a természetben, úgy a zenében is megvan a gravitációs törvény, vagyis oly törekvés, mely a hangokat „súlyuknál" fogva lefelé, a mélybe húzza. Ez magyarázza meg azt, hogy míg a lefelé haladás szinte magától folyik, addig a felfelé irányuló mozgásnál úgy érezzük, hogy az bizonyos erőkifejtést igényel. Valamely irányban való mozgást elősegíti a vezérhang, s így a mesterséges vezérhang is, melynek épp az a sajátsága, hogy mint egyoldalú hang szükségszerűen s mintegy ellenállhatatlanul tör a következő hangra. A gravitáció következtében azonban a hangoknak saját „súlya" elegendő ahhoz, hogy a lefelé való mozgást könnyen létrehozza, azért ily mozgásnál nincs annyira szükség a vezérhangra s a hasonló törekvéssel bíró alterált hangokra, mint a felfelé haladásnál, ahol azok mint az emelkedést elősegítő eszközök kitűnő szolgálatot tesznek.
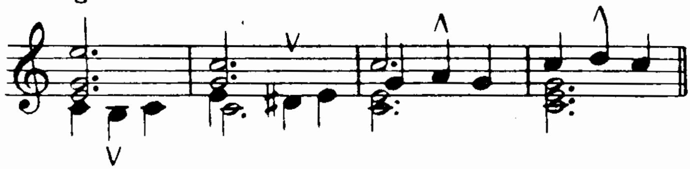
E körülmény tekintetbevételével érthetjük csak meg azt a jelenséget, hogy a felső váltóhangok általában diatonikus (egész vagy fél) hangok, az alsók viszont legtöbbnyire félhangok; vagyis amennyiben a skála egész hangot tüntet fel, az alsó váltóhangok kromatikus módosításon mennek keresztül, hogy a félhang következtében az akkordhanggal való kapcsolat szoros, és az oda való visszatérés szükségszerű legyen (397.).

397.
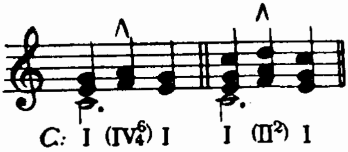


Váltóhang minden szólamban előfordulhat:

398.

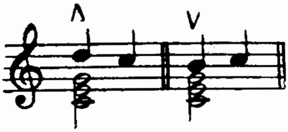


Váltóhang szerepelhet egyszerre több szólamban is:
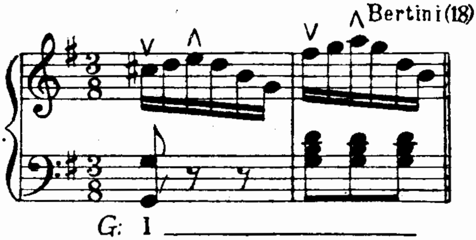
399. 

Igy keletkeznek az ú. n. *váltó-akkordok,* amelyeknek a váltóhangokhoz hasonlóan nincs harmonikus, hanem csak díszítő, melodikus jelentőségük.
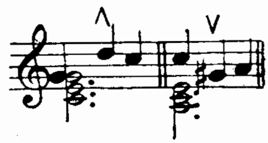
b) Váltóhang egy *hangsúlyos* ütemrészre eső felső vagy alsó mellékhang, mely az akkordhangra oldódik:

400. 
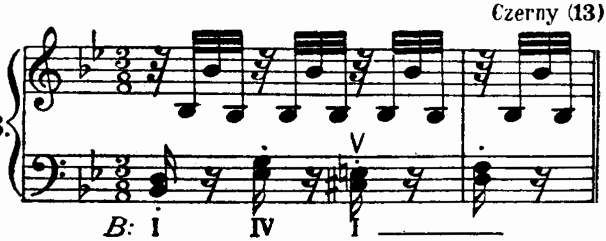
Az előbbi alaktól az különbözteti meg, hogy elmarad az akkordhangból való kiindulás, s a mellékhang a többi akkordhanggal egyszerre szólal meg. Szemben az átfutó hanggal, melynek a hangsúlytalanság a lényeges ismertetője, a váltóhang e fajtájának az a jellemvonása, hogy mindig súlyos részre kell esnie. Sok esetben szabadon belépő, elő nem készített késleltetésnek is nevezhető (l. alább).

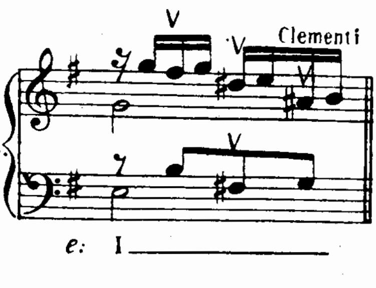
401. 

c) Váltóhang végre a *súlytalan* részre eső, az akkordba nem tartozó mellékhang, mely ugrásszerűen belép és az akkordhangra oldódik (402.).

402. 

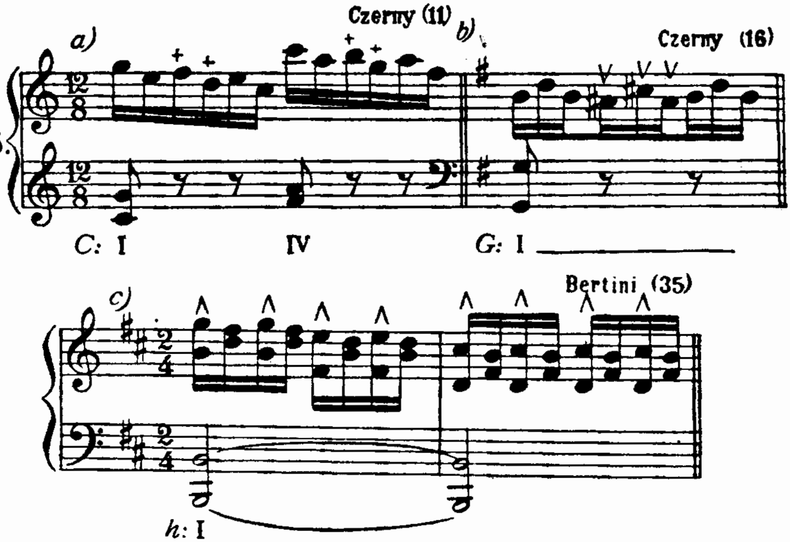
A mellékhangoknak ez az ugrásszerű érintése **két** v. több hanggal egyszerre is történhetik (403. és 404.).

403. 

404. 

Mind az átmenő, mind a váltóhangok harmonikus figuráció keretében is felléphetnek (405.).

405.



Keressük ki az átmenő és váltóhangokat a következő művekből: Czerny, Kézügyesség iskolája: 1, 2, 4, 6, 9, 13, 15, 16, 17, 18. és 21. Bertini: 3, 10, 12, 17, 23, 33. és 34., továbbá Beethoven néhány könnyebb variációjából.
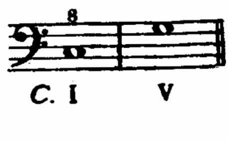
23. FEJEZET.

A késleltetés (Vorhalt.).

A 384. b) példában a szoprán a *c*-moll akkord tercét, az *esz* hangot még akkor is kitartja, mikor a többi szólam már átment az V. fokú akkordra, a későbben elért *d* V. fokú akkordhangot pedig a következő I. fokú hangzatba nyujtja, mielőtt a saját akkordhangjára, a *c*-re lépne; hasonló eltolódás mutatkozik az V. fokra való átmenetnél is. Annak alapján, hogy az egyik szólam a többi szólamhoz képest későbben, mondhatni elkésve hozza az akkordhangot, e jelenséget ***késleltetésnek*** nevezzük.
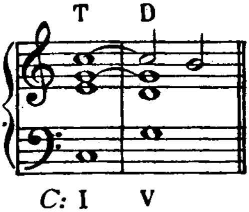
Késleltetésről beszélünk tehát, ha az akkord valamelyik hangját átnyujtjuk, átkötjük a ***következő*** akkordba a nélkül, hogy ebbe mint akkordhang beletartoznék. A késleltetés úgy történik, hogy egy szólam, melynek szekundlépést kell tennie, hogy a következő harmóniában helyét elfoglalja, még megmarad az első akkordban bírt hangján, mikor a többi szólam már a második akkordra halad, és az illető szólam csak későbben, késve megy át a várt akkordhangra, vagyis arra a hangra, melynek az akkord többi hangjával egyszerre való belépését az átnyujtás megakadályozta.

A következő akkordfűzésnél pl.: úgy létesíthetünk késleltetést, ha a szoprán a maga c hangját még a második akkordba



is átnyujtja s csak a második félidőben megy át az V. fokú akkord által követelt *h* hangra:

406.
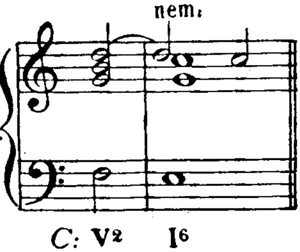


A késleltetés jellegzetessége abban rejlik, hogy az akkordban, melyben fellép, disszonanciát hoz létre. Minthogy pedig minden disszonanciának várjuk a feloldását, a feloldást tartalmazó akkord belépése szükségszerűnek tűnik fel előttünk s azért a feloldás bekövetkezése által sokkal szorosabbá válik a két harmónia közötti kapcsolat.

A késleltetés ebben a minőségében hasonlatosságot mutat a szeptimekkel, azért a szeptimekre vonatkozó szabályok reá nézve is irányadók, nemcsak az előkészítés, hanem a feloldás tekintetében is. Az átnyujtott hangnak mint disszonanciának súlyos, az előkészítésnek és feloldásnak súlytalan ütemrészre kell esnie, továbbá az előkészítés nem lehet rövidebb, mint maga a disszonáns hang (l. 406.). Az előkészítés időtartamára vonatkozó megszorítás természetesen csak a szigorú vokális stílusra vonatkozik.

Minthogy az átnyujtott hang (406. pl.-ban a *c)* tulajdonképen felső váltóhangja a késleltetett hangnak (a *h*-nak), a késleltetést úgy is lehetne meghatározni, hogy az nem más, mint *átkötött váltóhang*, szemben a szabadon belépő váltóhanggal.

Általános szabály, hogy *sem a késleltető (átnyujtott), sem a késleltetett (feloldási) hangot nem szabad megkettőzni;* továbbá, hogy a feloldási hangnak nem szabad az akkordban előfordulnia, míg az átnyujtás tart.
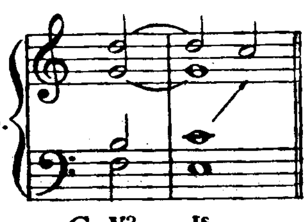
407.



Igy ha *C*-dúrban az V^2—I^6 akkordok összefűzésénél a *d* hangot átkötjük, hogy a *c* csak késve léphessen be, a *c* hangnak nem szabad már más szólamban megszólalnia, míg a *d* hangzik (407.).

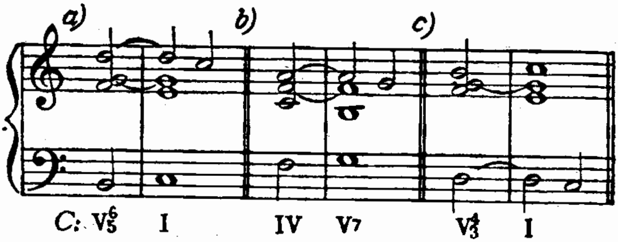
Erre, valamint a feloldási hang kettőzésére vonatkozólag kivételnek csak akkor van helye, ha az átnyujtott hanggal *egyidejűleg* megszólaló feloldási hang amaz alatt foglal helyet éspedig úgy, hogy a feloldás az alsó hang oktávjába történjék. A 407. példa tehát azért rossz, mert a más szólamban (altban) megszólaló feloldási hang nincs oktávtávolságnyira a késleltetéstől. Javítás (408.):

408.



Ilyen más szólamban is megszólaló feloldási hang az esetek nagy részében a basszusban szokott előfordulni, és a képlet az oktáv késleltetéseként jelentkezik (409.).

409.



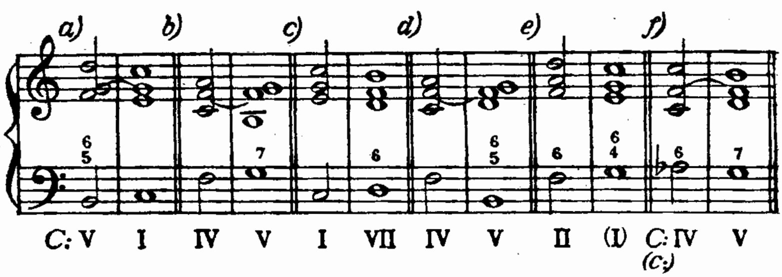
A 409. c) példa azonban már nem hangzik szépen, mert a késleltető hang *felett* (a szopránban) szólal meg a feloldási hang.

Az átnyujtott hangot azonban sohasem szabad megkettőzni, mert mint disszonáns hang az érzékeny hangok sorába tartozik.

Késleltetés által késhetik az alap (oktáv), terc vagy kvint belépése. A késleltetés mikénti lefolyását a basszus feletti számokkal jelezzük, mely számok a jellegzetes hangközökre utalnak.

a) Hogy megtudjuk, mily számok szolgálnak az alaphang késésének jelzésére, a következő kapcsolatok mindegyikében késleltessük az alaphangot.

410.



Az a) példában az alaphang (c) a szopránban van; ezt úgy léptethetjük be késve, hogy az előző *d*-t a taktus első felére átkötjük és csak a második ütemrészben vezetjük a *c*-re. A késleltetés lefolyása tehát a szopránban megy végbe, s így természetesen a szoprán által alkotott hangközök lesznek a basszushoz viszonyítva a legjellegzetesebbek. Mivel a *d* a basszussal szemben mint nón (9), a *c* pedig mint oktáv jelentkezik, a késleltetést a 9 8 számjelzéssel egészen világosan meghatározhatjuk. A 9 8 számozás tehát azt jelenti, hogy az a hang, melynek az alaphangra, illetve annak nyolcadára kell mennie, az előző akkordból átkötendő s miután így az alaphanggal nónát alkotott, csak a második taktusrészen oldódik a nyolcadra.

A b) példában az alaphang *(g)* ugyancsak a szopránban van; ennek késleltetését az *a* átnyujtásával érhetjük el. Mivel az *a* nón-távolságban van a basszustól, a számjelzés ugyancsak 9 8 lesz, annak feltüntetésére azonban, hogy e késleltetésnek a szeptimakkord keretében kell végbemennie, nem szabad elhagynunk a „7" jelzést: $\frac{9}{7}$ $\frac{8}{-}$.

c) A *h* alaphang belépését a szoprán *c* hangjának átnyujtása fogja elodázni; e *c* a basszussal szeptim hangközt alkot, a szopránban végbemenő mozgást 7 6 számjelzéssel fejezzük ki.

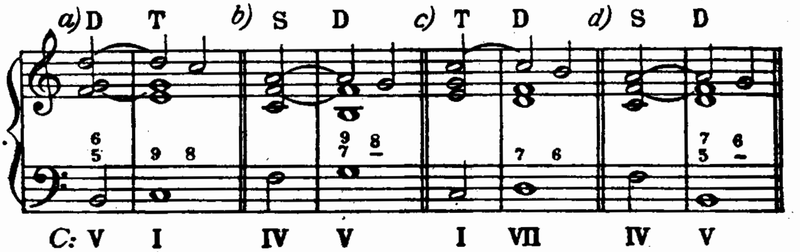
d) Hasonló az előbbihez: a *g* alaphang előtt átkötjük az *a*-t, ez a basszustól „7" távolságra van, jelzés tehát 7 6; mivel azonban négyeshangzatról van szó, a szeptimre (basszus hangtól számított kvint) utaló számot is kitesszük: $\begin{smallmatrix}7 & 6\\ 5 & -\end{smallmatrix}$.
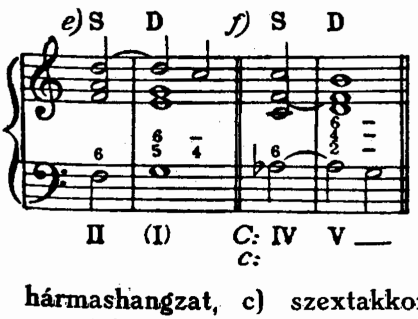
e) Az alaphang *(c)* a basszussal kvart hangközt tüntet fel; ha ezt a *d* átkötésével késleltetjük, a kvartszextakkordban a kvart előtt kvint hangköz *(d)* is szerepel. Jelzése: $\begin{smallmatrix}6 & -\\ 5 & 4\end{smallmatrix}$.

f) Az alaphang *(g)* a basszusban van, azért a késleltetést ott kell végrehajtani az *asz* átnyujtásával. Mivel az átnyujtás következtében a hangzat a szűkített szeptimakkord *(h—d—f—asz)* harmadik fordításának a képét nyujtja, a basszus fölé $\begin{smallmatrix}6\\ 4\\ 2\end{smallmatrix}$ vagy rövidebben 2 jelzést teszünk, utána pedig annak kifejezésére, hogy a látszólagos szekundakkord által alkotott hangok a felső szólamokban a basszus elmozdulása után is változatlanul tovább szólanak, vonást írunk. Mivel e késleltetés egy szekund- és egy szeptimakkord látszólagos egymásutánját mutatja, azt esetleg 2 7 jelzéssel is láthatnók el, ahogy valójában eddig is a szekund- és szeptimakkordok váltakozása késleltetés hatásával bírt. Azonban egyik írásmód sem mutatja oly világosan, oly szemléltető módon a késleltetés által végbemenő mozgást, mint az előbbi számjelzések. Oka ennek az, hogy a számjelzés sohasem vonatkozik magára a basszus szólamra.

Hajtsuk végre a jelzett átnyujtásokat:

411.





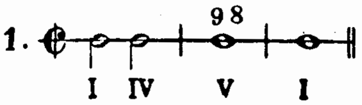
Kezdetben rendesen kis nehézséget szokott okozni az akkordnak a számjelzés alapján való helyes megállapítása. Azért mindenekelőtt arra kell gondolnunk, hogy a számjelzés második fele tünteti fel tisztán azt az akkordot, melyre végeredményben mennünk kell (a) hármashangzat, c) szextakkord, e) kvartszextakkord stb.), a számjelzés első fele pedig azt a hangot, melyet az előző akkordból át kell kötnünk, hogy a basszussal a kívánt hangközt létrehozza. Így a 7 6 jelzés nem kíván szeptimakkordot, hanem szextakkordot, csak az a hang, mely a szextre megy, az előző

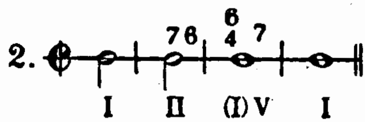
akkordból át van nyujtva és a basszussal szeptim hangközt alkot; éppígy a $\substack{6\\5}\ \substack{-\\4}$ sem jelent kvintszextakkordot, hanem oly $\substack{6\\4}$ akkordot, melyben a basszus kvartja késik stb.

Némileg megnehezíti a késleltetés biztos felismerését az a körülmény is, hogy a késleltetés feltüntetésére sokszor ugyanolyan számjelzések szolgálnak, amilyeneket már a nem késleltetéses akkordok jelzésére is felhasználtunk. Ilyen kétféleképp értelmezhető számozások: 7 6; $\substack{7\\5}\ \substack{6\\-}$; $\substack{6\\5}\ \substack{-\\4}$; 2 7; $\substack{4\\3}\ \substack{-\\2}$, de amint említettük, a számjelzés második fele minden kétséget eloszlat.

Nemcsak a szopránban, hanem bármely szólamban fordulhat elő késleltetés, de mivel a szoprán dallami szempontból a legkiemelkedőbb szólam, a késleltetésnek dallami díszítésszerepe a szopránban legkönnyebben és legjobban fog érvényesülni.

Dolgozzuk ki, majd játsszuk minden hangnemben e két kadenciát:
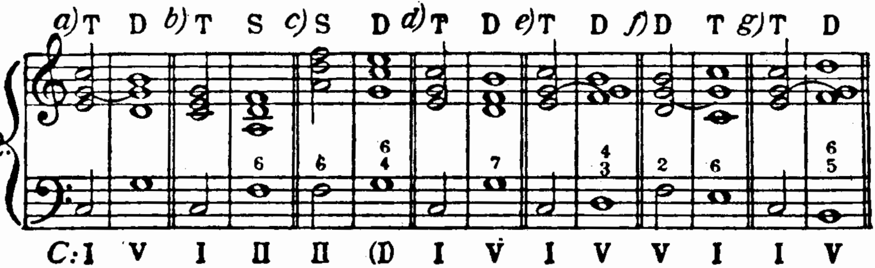




Utóbbit csak 3 és 5 kezdéssel.

b) Az akkord *terce* késik. Az alábbi kapcsolatokban:

412.



léptessük be késve a tercet.

a) terc a szopránban; a *c* átnyujtása a terc előtt kvart hangközt hoz létre, számozás: 4 3, vagy az esetleges félreértések elkerülésére a hármashangzat kvintjét is kiírjuk: $\substack{5\\4}\ \substack{-\\3}$

b) a terc a szopránban, mely a basszus nyolcadaként jelentkezik; így az ezt megelőző átnyujtás nón-távolságot mutat: 9 8. Mivel azonban nem alaphármasról, hanem első fordításról van szó, a szextnek, mint lényeges hangköznek a jelölése sem maradhat el: $\substack{9\\6}\ \substack{8\\-}$

c) a szoprán késése a basszussal szeptim, majd szext hangközt tüntet fel: $\substack{7\\4}\ \substack{6\\-}$

d) ugyanaz mint az a), azzal a különbséggel, hogy a négyeshangzatra utaló jelzést is kitesszük: $\substack{7\\4}\ \substack{-\\3}$

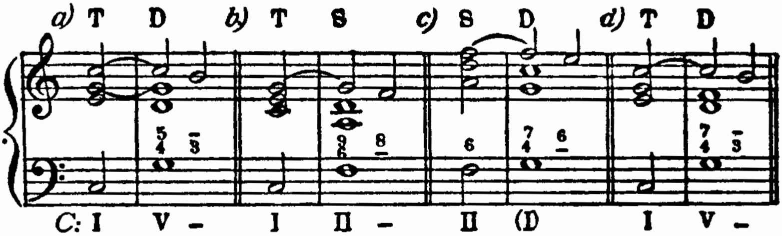
e) a négyeshangzat második fordításában a terc (szoprán) a basszus szextjeként szerepel; ennek késése az ütem első felében szeptim hangközt iktat be. Számozás tehát: $\substack{7\\4\\3}\ \substack{6\\-\\-}$
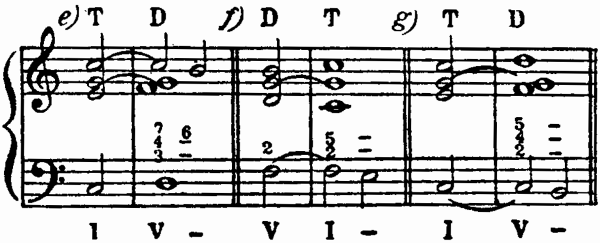
f) terc a basszusban. Ha a tercet megelőzően az *f*-t átkötjük, a felső szólamokban jelentkező *g* és *c* hangok az *f* szekundja, illetve kvintjeként

szerepelnek. Annak feltüntetésére, hogy e hangok a basszus elmozdulása után is változatlanul maradnak az $\substack{5\\2}$ számjelzés után vonásokat írunk: $\substack{5-\\2-}$

g) hasonló az előbbihez, csak a basszus késése négyeshangzat keretében megy végbe. A terc késését létrehozó *c*-átnyujtás a kvintszextakkord hangjaival *(d—f—g)* szekund, kvart és kvint hangközöket alkot. Mivel az átnyujtás célja csak a basszusban való mozgásra irányult, a felső szólamokban helyet foglaló hangok a mozgás lefolyása alatt változatlanok maradnak. Ennek jelölésére szolgál a változatlanság jele, a mind a három szám után kitett vonás: $\substack{5-\\4-\\2-}$

413.
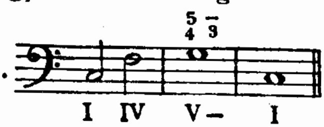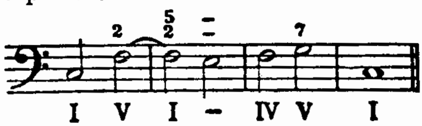




Miként fent (411. f), úgy itt is megfigyelhetjük, hogy a basszusban való késleltetésnél a számjelzés a késleltetés lefolyásának képét elmosódottá teszi, mert maga a számozás nem foglal magában semmi utasítást arra vonatkozólag, miképen történjék a késleltetés. Levonva azonban a 413. f) és g) példákból a tanulságot, a $\substack{5-\\2-}$ és $\substack{5-\\4-\\2-}$ jelzéseket úgy kell értelmeznünk, hogy *a basszus feloldási hangja adja az akkord tercét* — tehát vagy szext-, vagy kvintszextakkordról van szó — és ugyanezen szext- illetve kvintszextakkord hangjai már a basszus átkötött hangjára is érvényesek.

Transzponáljuk minden hangnembe (írásban és zongorán) a négyszólamú kidolgozással e két példát:
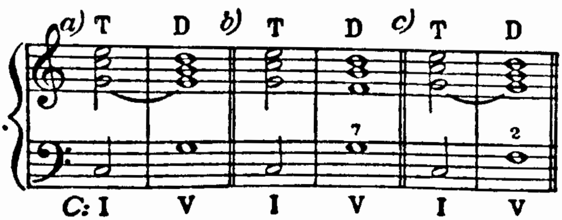
1.



2.
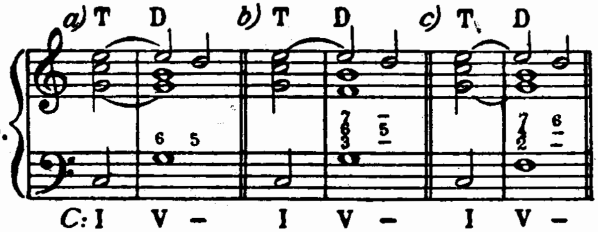


414.



c) Az akkord kvintjének késleltetését a 414. alatti kapcsolatok keretében a következő módon hajthatjuk végre:

415.



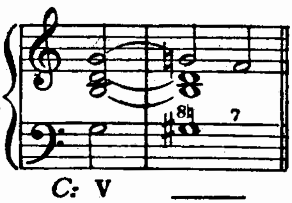
A kvint késésére utaló számjelzések tehát: 6 5; $\begin{smallmatrix}7&-\\6&5\\3&-\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}7&6\\4&-\\2&-\end{smallmatrix}$.

Minthogy a késleltetés lényegéhez tartozik, hogy mint váltóhang, vagyis mint az akkordba nem tartozó hang disszonanciát hozzon létre, a 6 5 késleltetésnél (415. a) pedig ilyen disszonancia nem keletkezhetik, mert a szext konszonáns akkordnak is része, a kvintnek egyszerű késése sohasem fogja azt a hatást kiváltani, mely más késleltetésnek nyomában jár. Csak a 6 5 késleltetésnek szeptimmel való kombinációja (415. b és c) ad kielégítő megoldást, mert a késleltetéssel járó disszonancia elmaradásáért a velehangzó szeptim disszonanciája kárpótol. Ez is csak úgy szép, ha a késleltetés a szopránban mehet végbe (415.).

A 415. a) példában megfigyelhetjük, hogy az V. fokú hármas kvintjének késleltetése látszólag III. fokú szextakkordot hoz létre. Mivel azonban itt a szextnek csak figuratív szerepe van, igazolva látjuk a III. fokú szextakkorddal szemben elfoglalt amaz álláspontunkat, hogy azt nem tekintettük önálló akkordalakulatnak, hanem csak az V. fok elváltoztatott (váltóhanggal ellátott) alakjának.
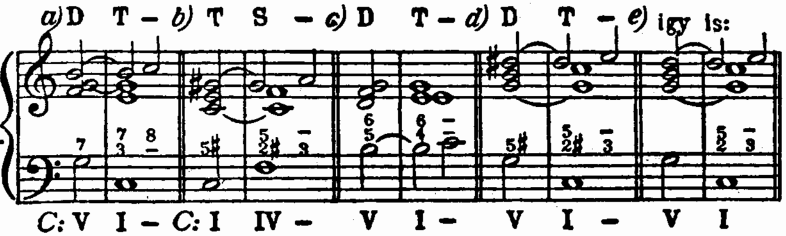
Oly késleltetés, melyben a szeptim késik, nem lehetséges. Mert a szeptim belépésének felülről való feltartóztatása csak az oktáv által történhetnék, ez azonban konszonancia és így nem tudja velünk éreztetni azt, hogy a szeptim helyett áll és csak elodázza annak a belépését. Azért ha az oktáv után mégis szeptim következnék, az már nem késleltetés, hanem egyszerű átmenő szeptim hatásával bírna. A szeptimnek az oktáv által való feltartóztatását legfeljebb akkor érezzük késleltetésnek, ha az oktáv nem tiszta (416.) vagy ha több késleltetés szekvenciaszerűen követi egymást és a következetes ismétlés hatása alatt a szeptim helyén is késleltetést várunk.

416.



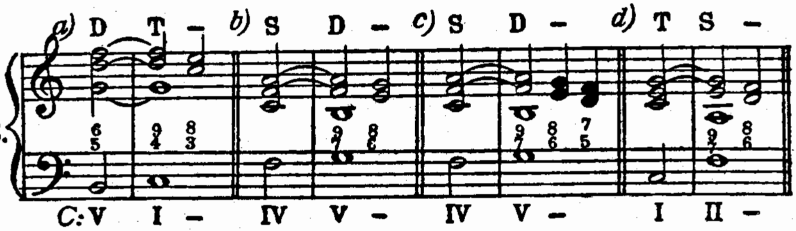
Késleltetésnél a szólam nemcsak lefelé, hanem felfelé is haladhat. Valahányszor azon hangnak, melyet a késleltetés létesítése céljából átnyujtunk, *vezérhang-tendenciája* van, az minden nehézség nélkül vezethető felfelé. A felfelé irányuló egészhang-lépést mutató késleltetések közül az fordul elő leggyakrabban, amelynél az akkord tercét a szekunddal tartóztatjuk fel (417. e).

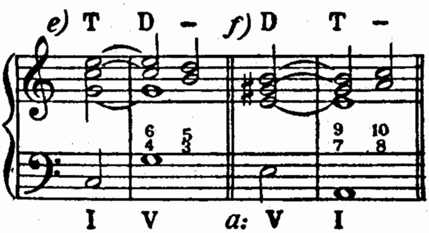
417.



Nemcsak egy, hanem egyszerre több szólamban is lehet késleltetés. Szerkesztésükre ugyanazok a szabályok irányadók, amelyeket az egy szólamban fellépő késleltetésekre vonatkozólag felállítottunk (418.).

418.

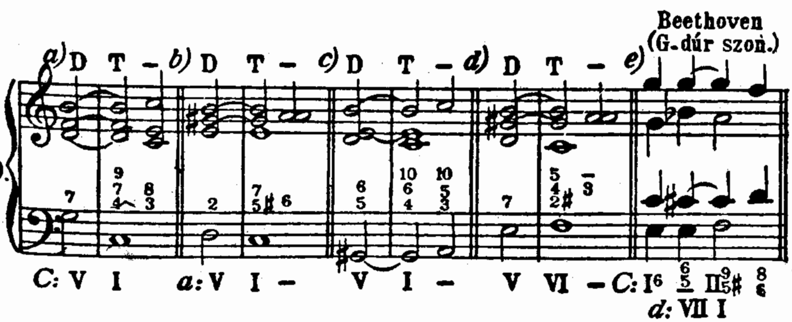




Itt nyílik alkalom a záradéki kvartszextakkord lényegének megvilágítására és végleges tisztázására. Amint a 418. e) példából látható, a terc és kvint késleltetésének kombinációja $\frac{6}{4}$ jelzést ad, és az akkord hangjai megegyeznek az I. fokú hármas második fordításának hangjaival. Azonban a késleltetés lényegéből folyik, hogy itt az I. fok csak látszólagos, az valójában V. fokú hármas, melynek terce és kvintje késik. Ez az oka annak, hogy a záradéki kvartszextakkordot már kezdettől fogva domináns hangzatnak tekintettük és a domináns jelleg kidomborítására a basszus hangját kettőztük.

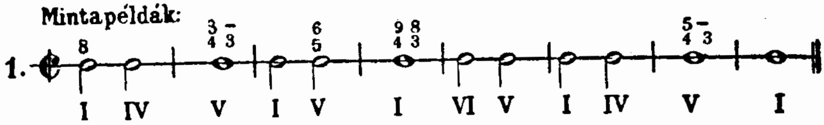
A felfelé irányuló késleltetés az esetek nagy részében egy más, lefelé haladó késleltetéssel szokott jelentkezni. Az ily kettős irányú késleltetésekből teljes hangzatok késleltetése is előállhat (419. a).

419.

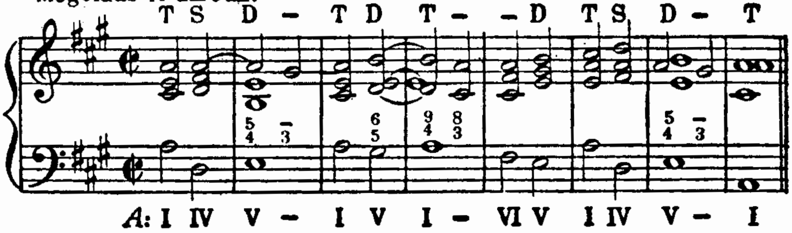


Mintapéldák:

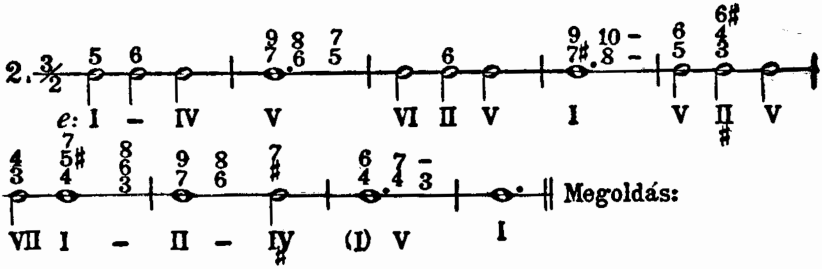
1.
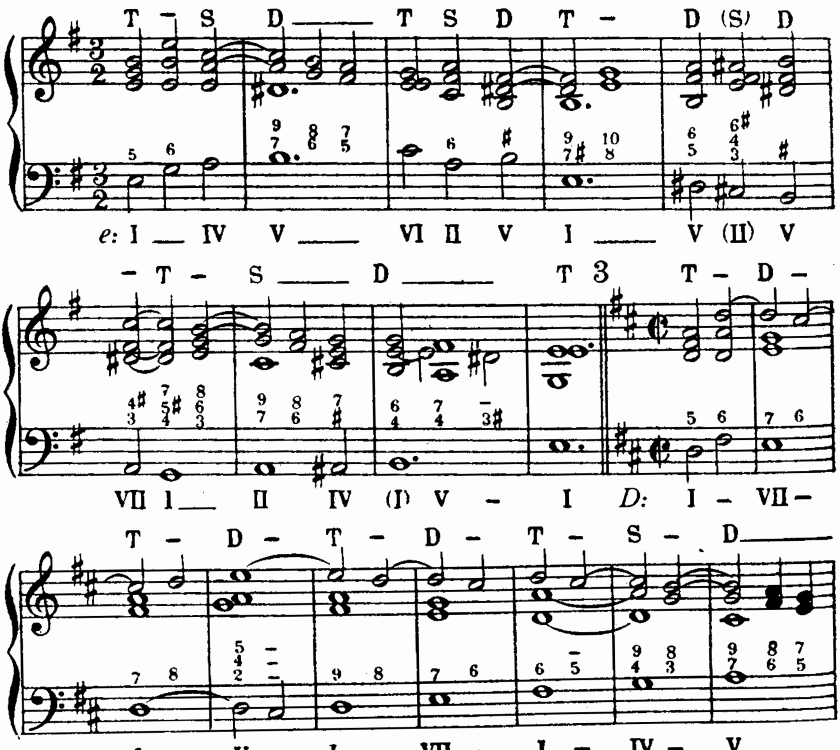


Megoldás A-durban:

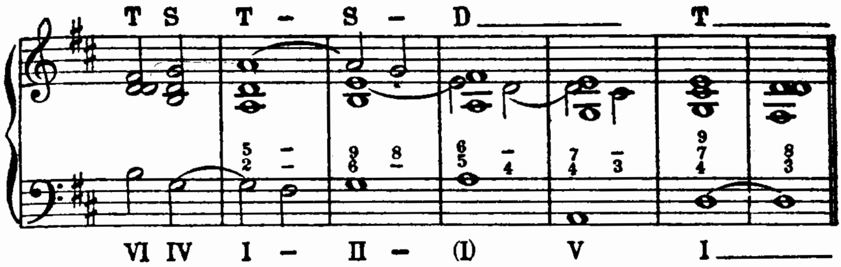


2.

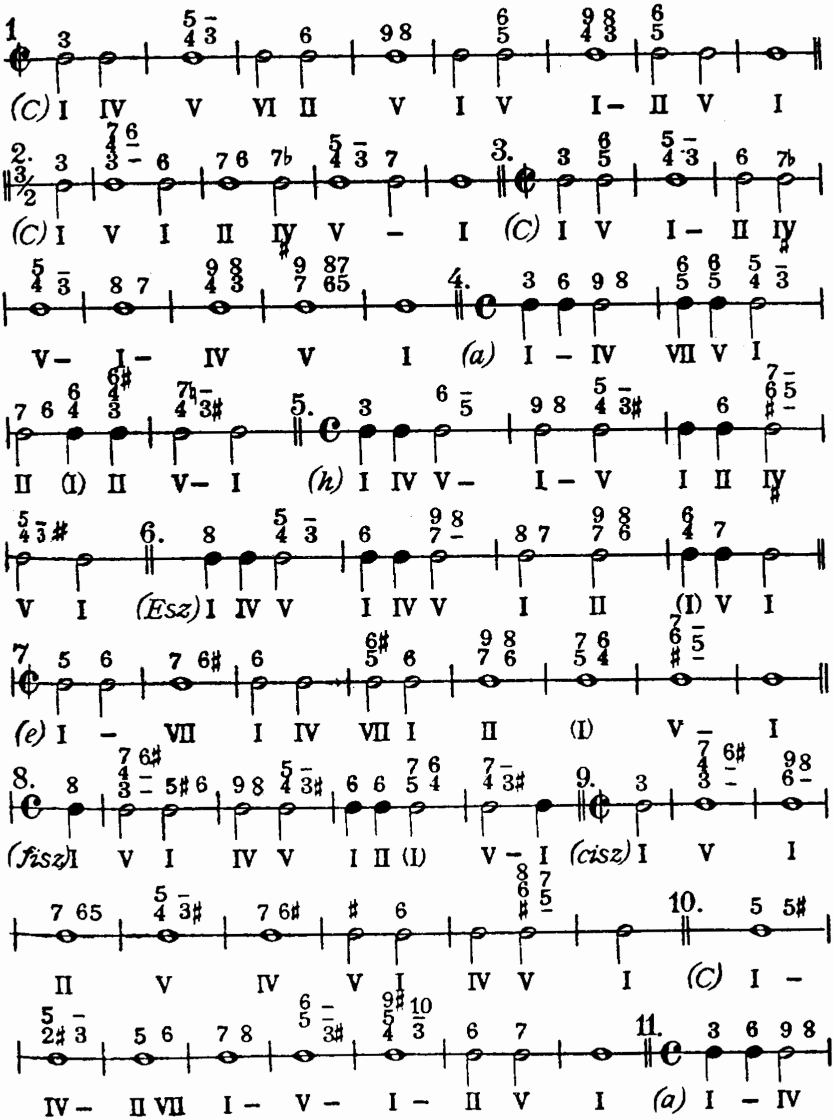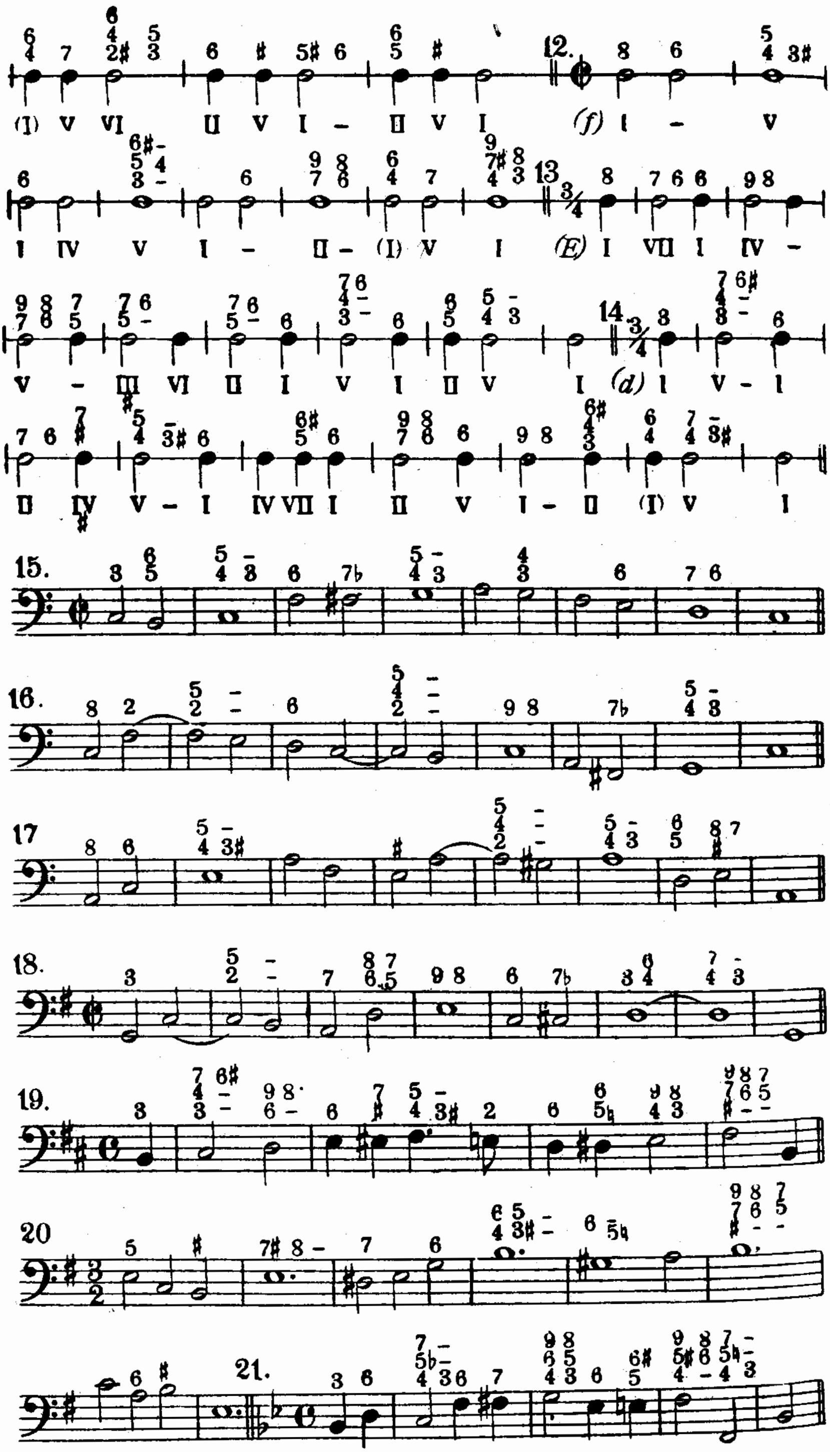


Megoldás:
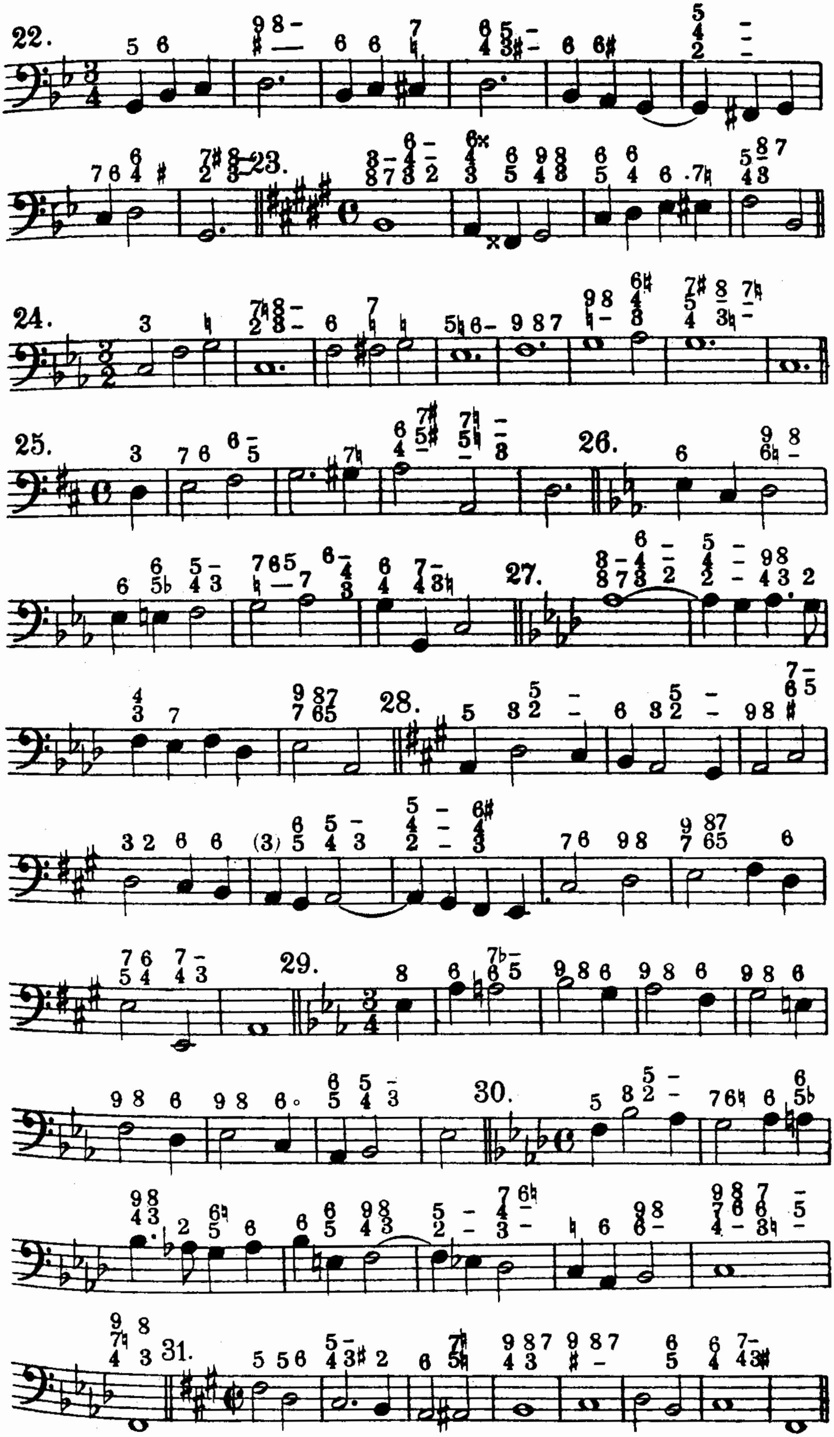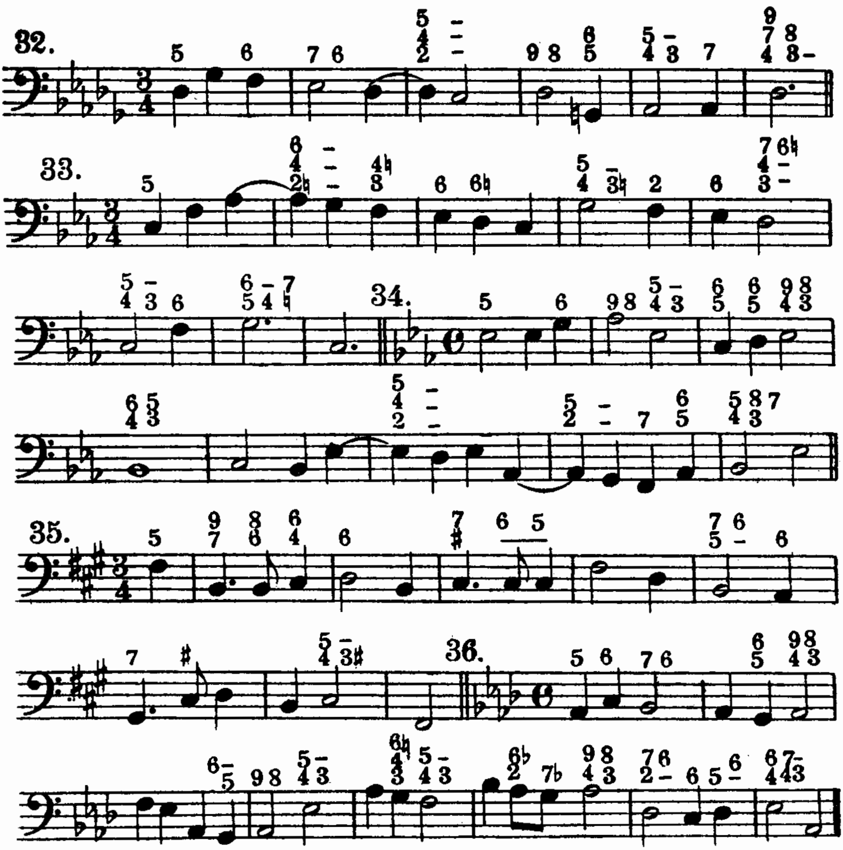




XXVIII. LECKE.




12.
(f)
13
(E)
14
(d)
15.
16.
17
18.
19.
20
21.


22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.



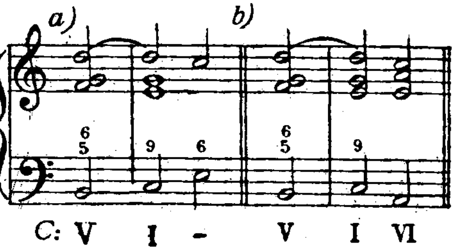
24. FEJEZET.

Késleltetés kivételes menetekkel.

Már az a példa (384. b), melyből a késleltetés fogalmát levezettük, utal arra, hogy a késleltetéssel kapcsolatban az eddig bemutatott szerkesztéssel szemben más menetek is lehetségesek. A második taktus első fele például oly *c*-moll akkordot tüntet fel, melyben az alaphang a szopránban késik (számjelzése lenne: 9 8); mielőtt azonban a szopránban az alaphang belépése megtörténhetett volna, a basszus is elmozdult helyéről és az akkord tercére érve azt szextakkorddá változtatja át, melyben tehát a szoprán késve beérkezett hangja már nem mint oktáv, hanem csak mint szext szerepelhet.
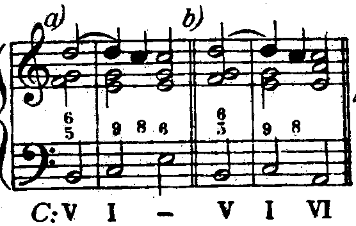
Ebből azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy a késleltetéses kapcsolatok oly alakokat ölthetnek, melyeknél a késleltetés feloldásának lefolyása alatt az egyik vagy másik szólam (legtöbb-

nyire a basszus) elmozdul helyéről, miáltal vagy az akkord helyzete (fordítása) megváltozik (420. a), vagy új hangzat áll elő (420. b).
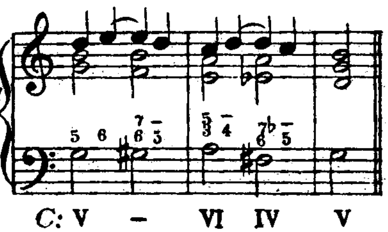
420.


Az ily meneteknél tulajdonképen hangzatkihagyással (elizio) van dolgunk, amennyiben a rendes feloldást tartalmazó hangzat kimarad, és a késleltetéses disszonancia után rögtön új akkord (vagy más fordítású akkord) lép be, mely magában foglalhatja ugyan a feloldási hangot, de megtörténhetik, hogy a feloldási hang egészen hiányzik.
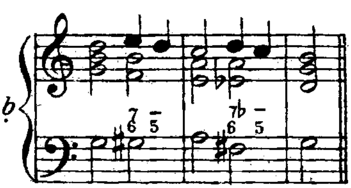
A 420. példában bemutatott kapcsolatok tehát kihagyásos rövidítései a következő feloldásoknak (421.):

421.

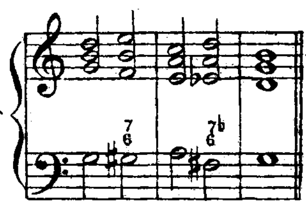

Csak a hangzatkihagyás szempontjából magyarázhatók meg az ilyen alakulatok (422. a):

422a)


Kihagyva az előkészítést:

422b)

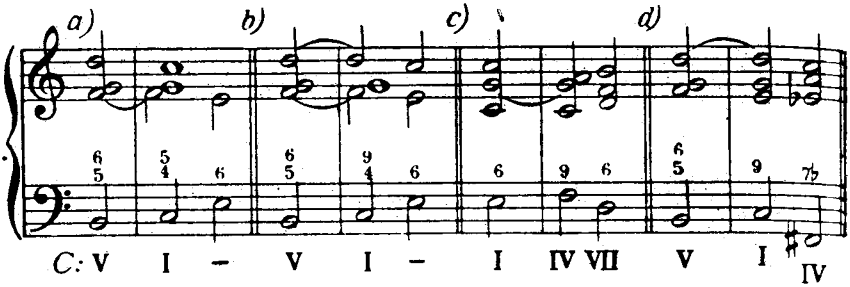

Kihagyva a feloldást is:

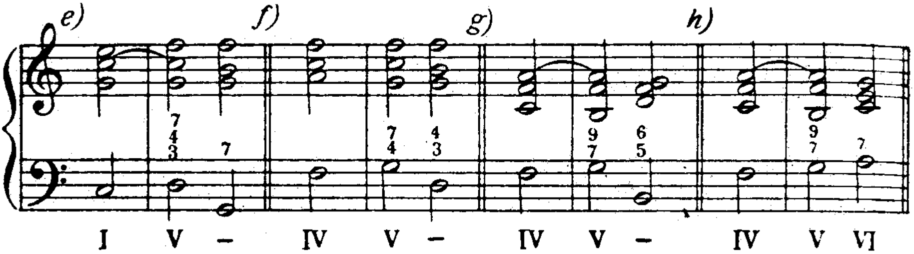
422c)
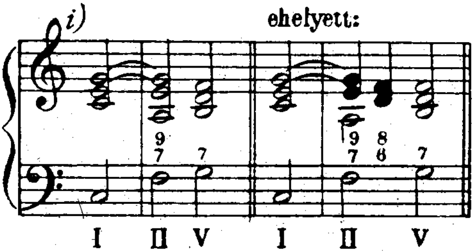

Amint látnivaló, itt kettős kihagyás is előfordul, amennyiben mind az előkészítés, mind a feloldás elmarad. A második taktusban még az előkészítés is rendkívüli volna, mert az előkészítésként jelentkező *d* nem része az *a—c—e* akkordnak s az csak mint a *c* felső váltóhangja szerepelne. A 422. c) példában a szoprán *e* és *d* hangja előlegezésnek is vehető (l. alább). Az ilyen kétféleképen magyarázható jelenségek: *határesetek.*

Bemutatunk még néhány gyakrabban előforduló kihagyásos késleltetést:

423.
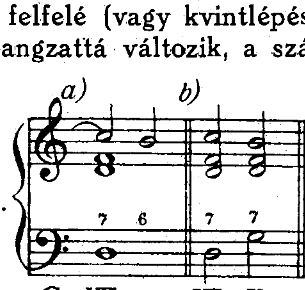






Amint a bemutatott esetekből látható, a számjelzés eddigi egyszerű és a késleltetés lefolyását szemléltető módon feltüntető alakja a szólamok elmozdulása folytán megváltozik. Ez azonban sokszor megnehezíti a késleltetés biztos felismerését, mert a késleltetéses akkord a basszus mozgása folytán önálló disszonancia-alakulat képét nyerheti.

Így ha a 7 6 késleltetés feloldása alatt a basszus kvartlépést tesz felfelé (vagy kvintlépést lefelé), a feloldási hangzat szeptimhangzattá változik, a számjelzésnél tehát két „7" szám fog egymás mellett állni (424.). Ezáltal látszólag két szeptimakkord követi egymást, pedig az első csak késleltetett szextakkord, ahol a késleltetés tiszta képét a basszus kvartugrása elhomályosította. Ennek most az a gyakorlati következménye, hogy az első akkordot nem is szabad úgy kezelni, mint valóságos hetedhangzatot, az tehát sohasem lehet teljes, ahol a kvint is helyet foglal, hanem csak kvintnélküli, mégha az előző akkord a teljes négyeshangzat létrejövetelét lehetségessé is tenné. Hasonló menettel, ahol a hiányos és teljes akkord váltakozott, már a szeptimakkordok kadenciális egymásutánjánál találkoztunk.

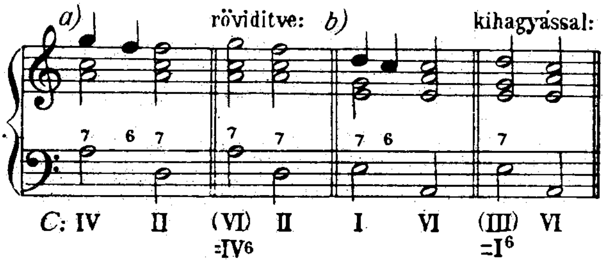
424.



Valójában a hiányos szeptimakkord kadenciális feloldása már ott is rendkívüli feloldású, azaz a basszus menete által leplezett késleltetés hatásával bírt.

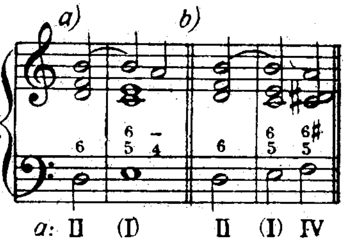
Míg azonban a 424. b) példában bemutatott kapcsolat tekintetében sokszor kétség merülhet fel, hogy nincs-e dolgunk tényleges II. fokú szeptimakkorddal — az esetek nagy részében ugyanis valóban II. fokot, szubdomináns hangzatot érzünk — addig a III. és IV. (mollban IV.) fokú hiányos szeptimakkordok kiválóan alkalmasak késleltetéses hatás kiváltására, amiért is azok tárgyalásánál jeleztük, hogy hiányos alakban hangzanak legjobban.

425.



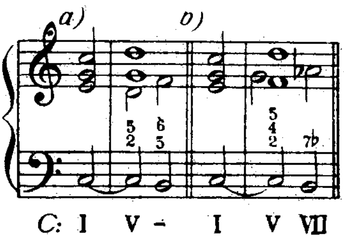
Ugyancsak elhomályosul a késleltetés képe, ha a kvartszextakkord keretében a basszus kvartjának késleltetésénél (számjelzése: $\substack{6\\5}\,\overline{4}$) a basszus lépést tesz (426.), amiáltal a késleltetéses $^{6}_{4}$ látszólagos $^{6}_{5}$ akkord képét nyeri.

426.



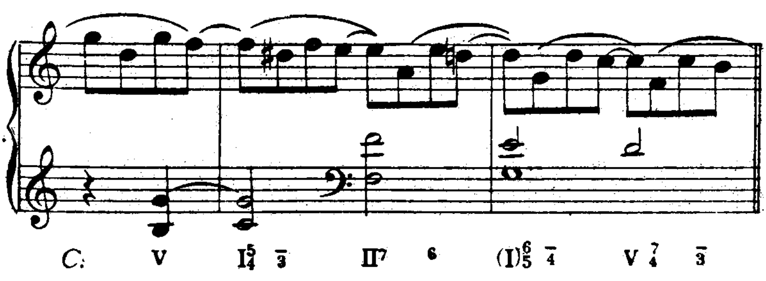
A basszus késleltetésével kapcsolatban a következő kivételes menetekkel találkozhatunk gyakrabban (427.):

427.

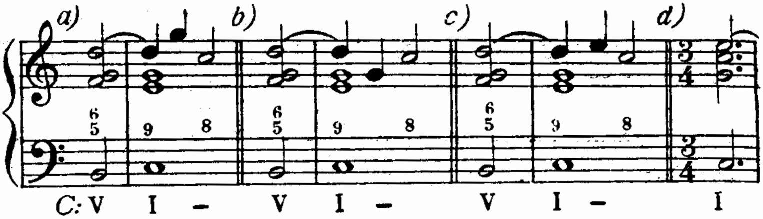


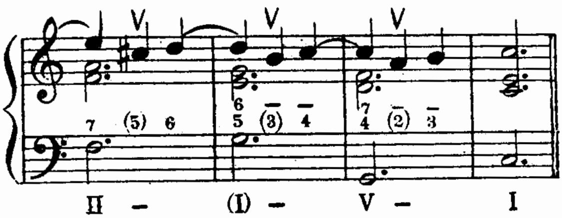
Mozart *F*-dúr szonátájának mellékelt részletében (428.) azt figyelhetjük meg, hogy az átnyujtott és az általa feltartóz-

428.

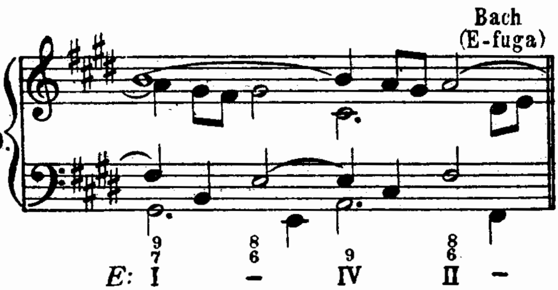


tatott akkordok közé még más hangok is iktathatók, melyek a feloldást eltolják. Ezek a hangok vagy akkordhangok lehetnek, vagy az akkordba nem tartozó hangok (váltóhangok, pl. 428. második üt.). Az ilyen hangok közbeiktatásával a késleltetés feloldása figuratív lesz. Gyakrabban előforduló figuratív feloldások:
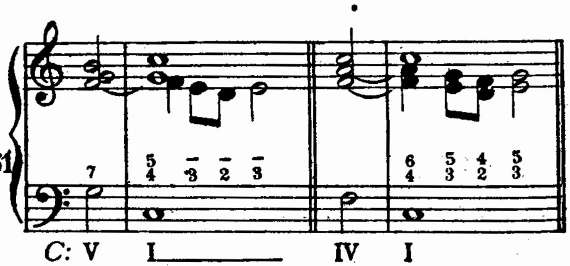
429.
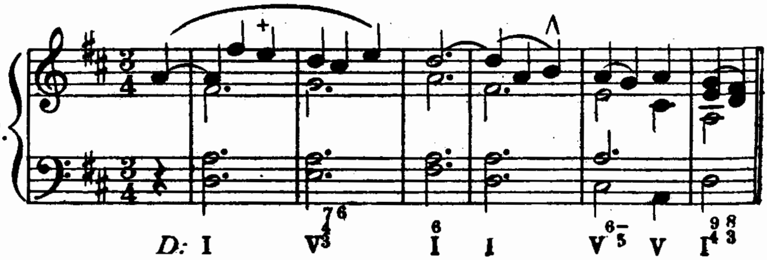



Nagyon gyakori, főleg egyházi és kontrapunktikus művekben (így fúgákban), hogy a késleltetés feloldása *után* az illető szólam érinti az alsó váltóhangot is és így tér vissza a feloldási hangra (430.):

430.


A *terc* késleltetésének ilyen figuratív feloldásával fugák és egyházi művek befejezésében lépten-nyomon találkozhatunk (431.).

431.

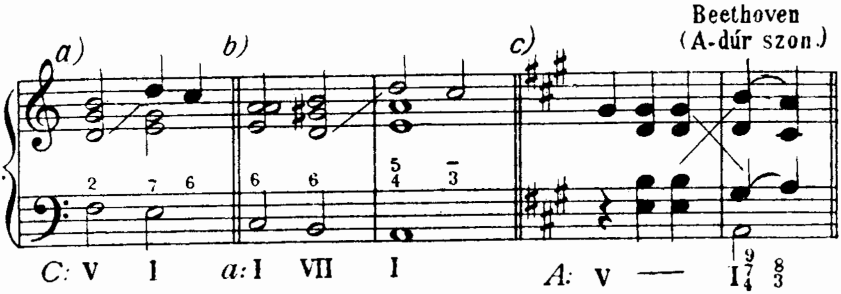

Beethoven *D*-dúr szonátájának harmadik tételéből itt idézett néhány ütem (432.) a

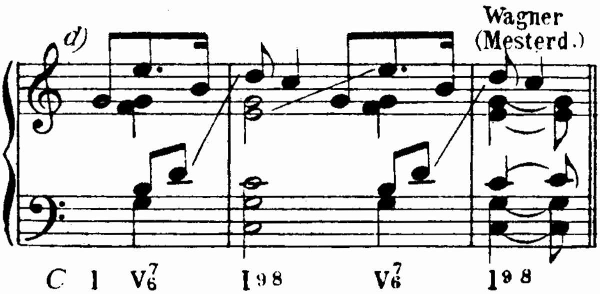
432.


422. példában kialakuló kapcsolatokhcz hasonlóan annak a lehetőségét mutatja, hogy a *késleltetés szabadon is beléphet,* azáltal, hogy az előkészítés elmarad.

Az előkészítés nélküli beléptetés vagy egészen szabad, vagy félig. Csak félig szabad a belépés, ha a késleltető hang az illető szólamban ugyan nincs előkészítve, de más szólamban a közvetlen megelőző hangzatban előfordul, úgyhogy *helyettesített előkészítésről* és ennek megfelelően *szólamcseréről* beszélhetünk:

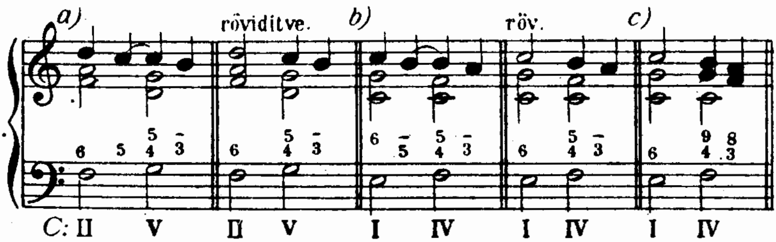
433.

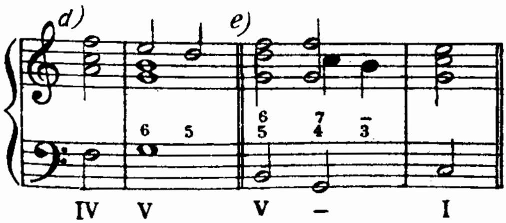




A 432. példában azt figyelhetjük meg, hogy a szabad belépés a legsimábban úgy történhetik, hogy a késleltetést előidéző hang az előző hangról lépésszerűen érkezik és lépésszerűen halad tovább az általa feltartóztatott akkordhangra:

434.

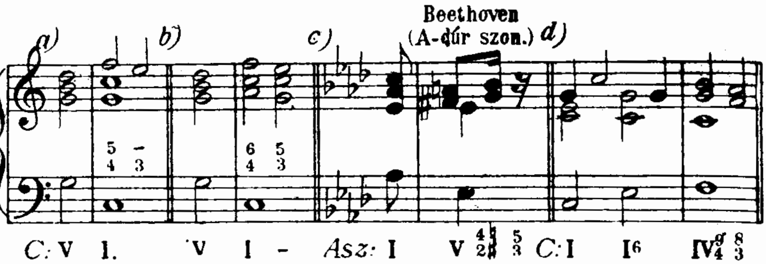




Mivel itt a késleltető hang átmenetben jelentkezik, az súlyos részre eső átmenő hangnak is nevezhető.

Átmenet nélküli, ugrásszerű belépés:

435.
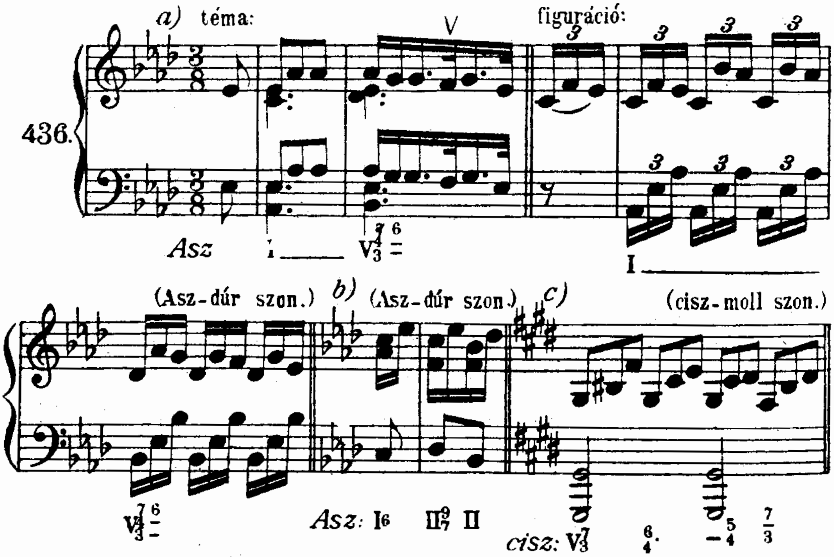


A szólamok ugrása által szabadon belépő késleltető hangok a váltóhangok egyik fajtájával (v. ö. 400, 401.) mutatnak fel közös vonást (súlyos részre eső mellékhangok), azért mindkét elnevezés alatt szerepelhetnek.

A szabadon belépő késleltetések különösen a modern zenében gyakoriak és nagyon kedveltek. Liszt és Wagner óta gyakori alkalmazásuk a modern stílus egyik fő jellegzetes vonása.
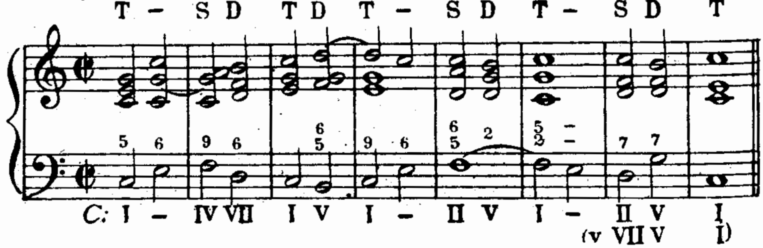
Miként az átfutó- és váltóhangokat, úgy a késleltetéseket tartalmazó akkordok is harmonikus figuráció alakjában jelentkezhetnek. Az idevágó rengeteg példából csak hármat idézünk Beethoven szonátáiból:

436.
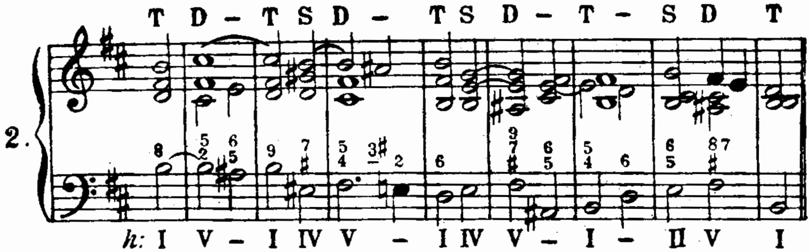


Mintapéldák.
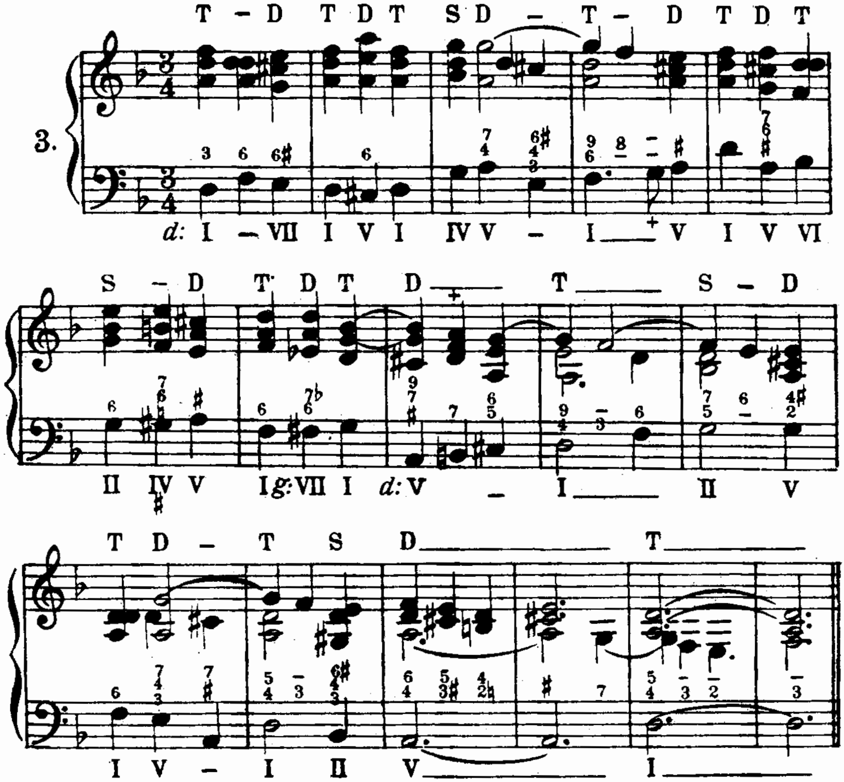
1.
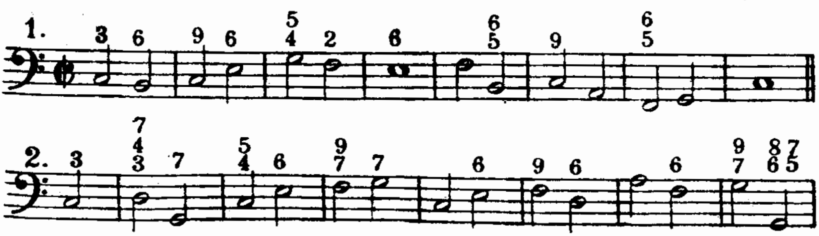


2.
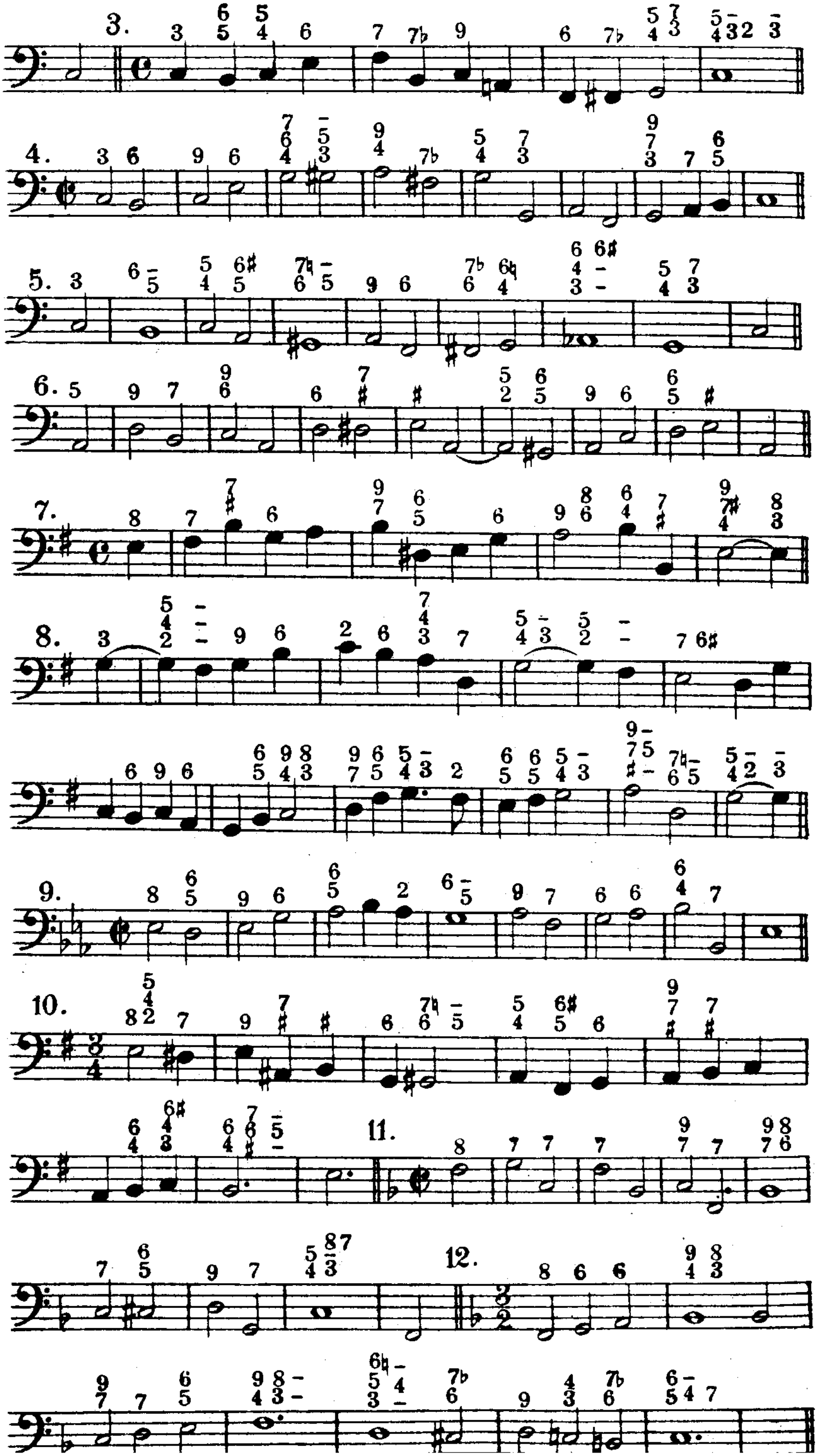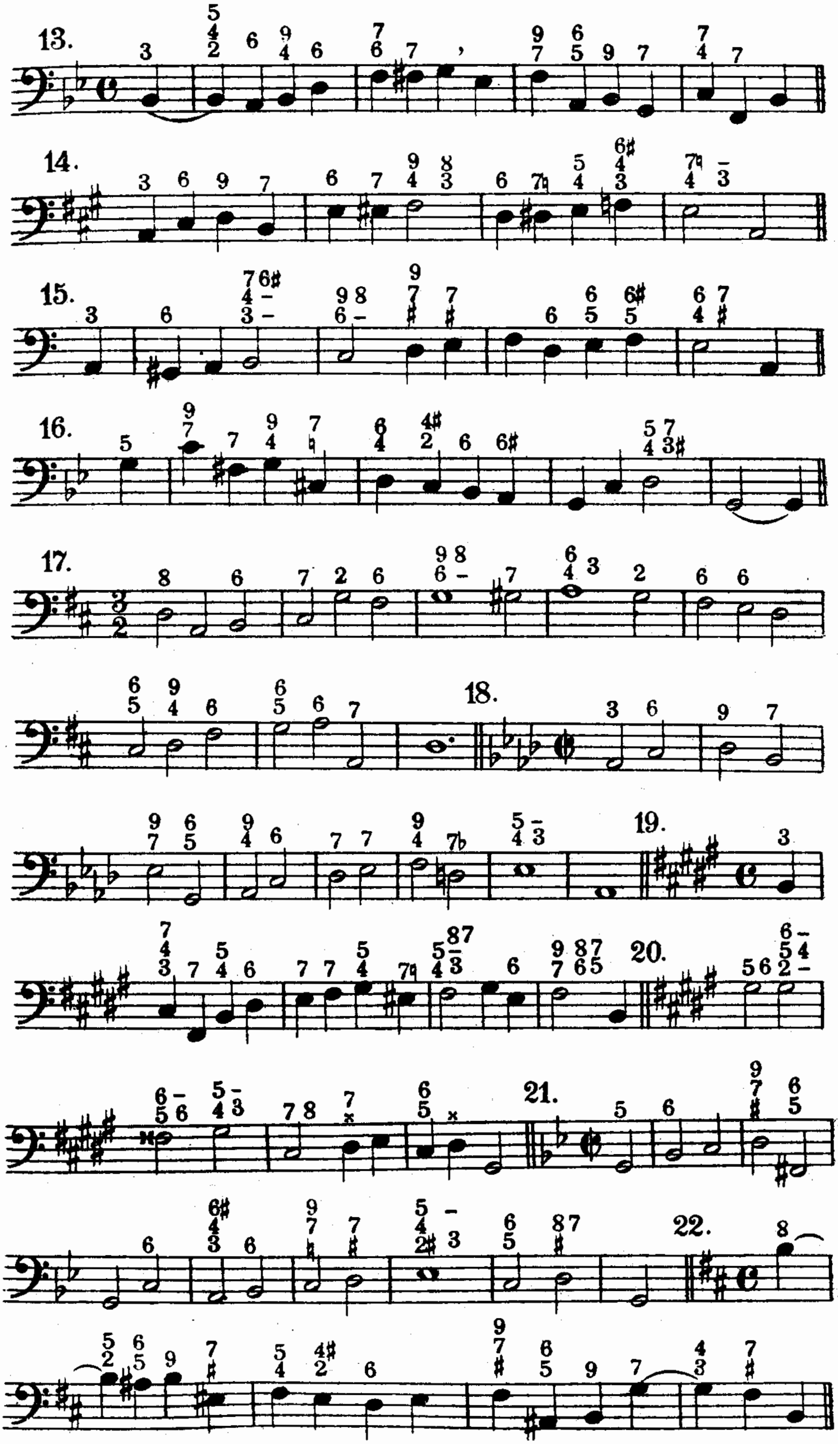


3.
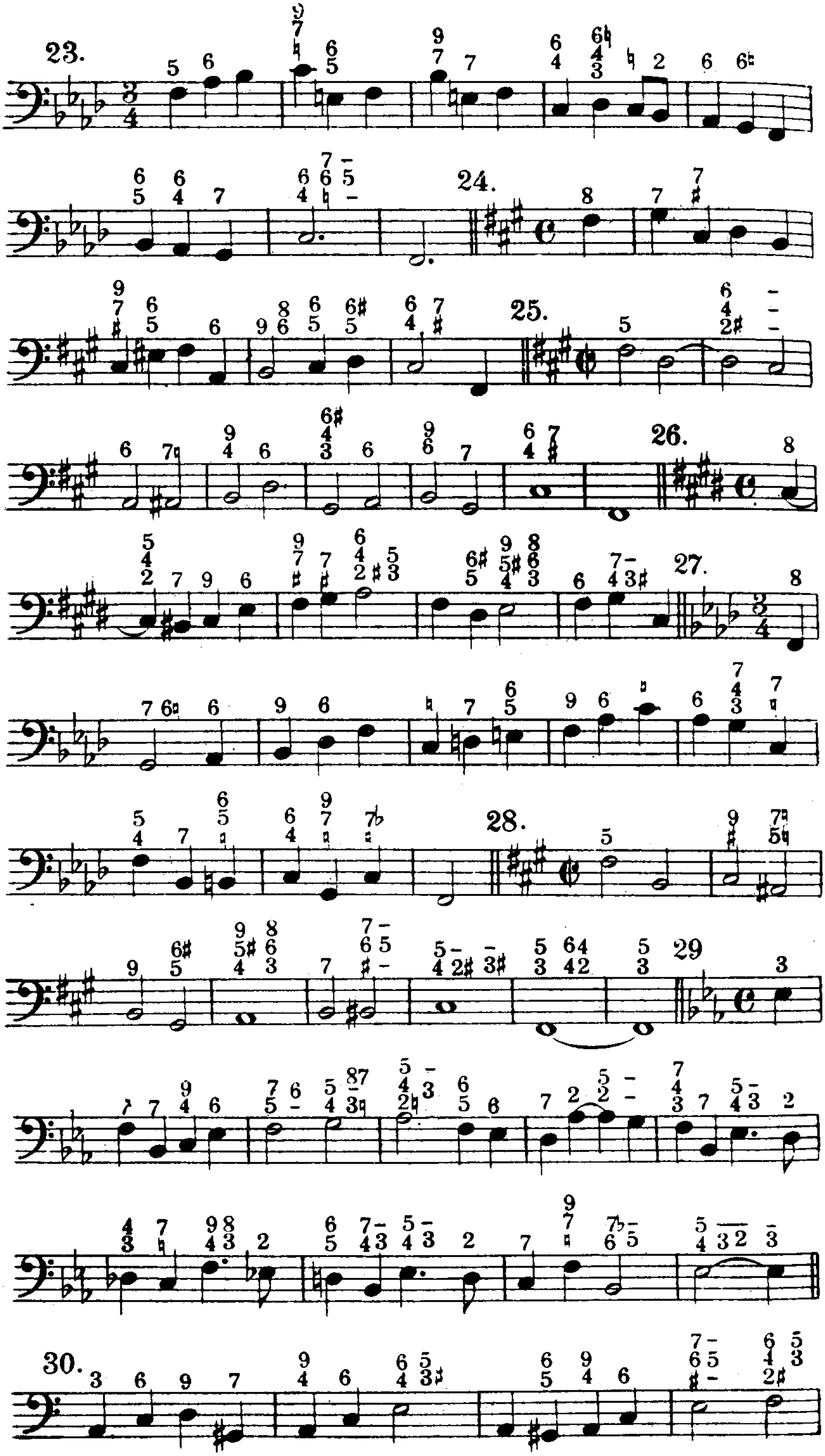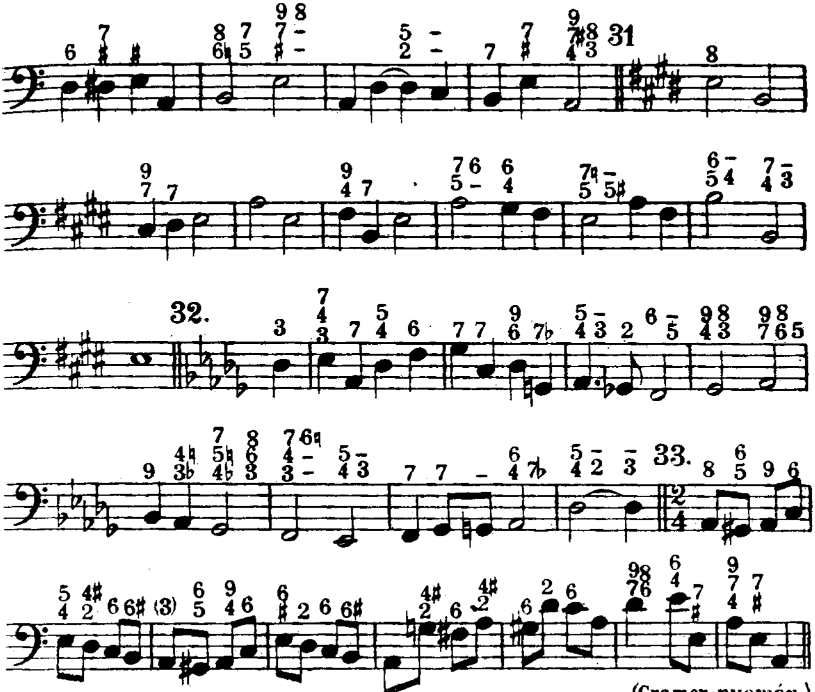


XXIX. LECKE.




3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.


13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.


23.
24.
25.
26.
27.
28.
29
30.
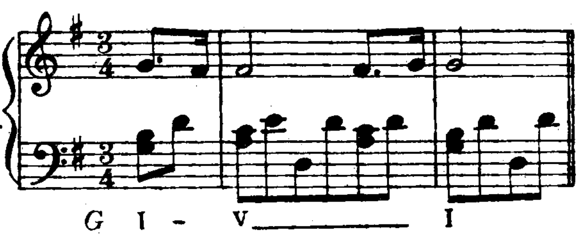


(Cramer nyomán)

25. FEJEZET.

Az előlegezett és kitartott hang (Orgonapont).

A) *Előlegezés:* Beethoven kis *G*-dúr szonátájának (op. 49.) menuett tétele a következő téma-kezdetet mutatja:

437.
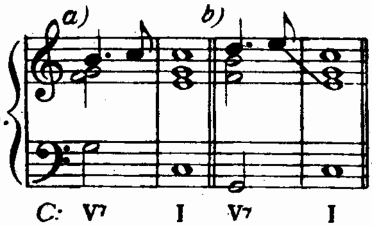


A dallamban jelentkező tizenhatod hangok azt az érdekességet viszik a harmóniákba, hogy a következő hangzat hangját már megszólaltatják, mielőtt a többi szólam az új akkord hangjaira átment volna (az I. fokú hangzatba beleszól a *fisz,* mint a következő domináns akkord része, az V. fokú akkordba pedig a követő tonika *g*-je).

E jelenség neve: *előlegezés v. anticipáció.* Az előlegezés tehát azáltal jön létre, hogy az akkordban megszólal egy oly

bele nem tartozó hang, mely csak a következő akkordnak a része. Az előlegezés egyenes ellentéte a késleltetésnek, mert míg ennél az első akkord hangja beleszól a második akkordba, addig amannál a második akkord hangja már az elsőben jelentkezik.

Előlegezett hang bárhol fordulhat elő, de mégis legtöbbször a záradékban találjuk oly alakban, hogy a domináns hangzatában már megszólal a záró tonika hangja (438.). Az előlegezés legegyszerűbb formája az, ha az előlegezett hang és a megfelelő akkordhang ugyanabban a szólamban jelentkezik (438. a). A 438. b) példában az előlegezés *kivételes kezelését* figyelhetjük meg, mert az akkordhang és annak az előlegezés által való előrejelzése más szólamban foglal helyet.
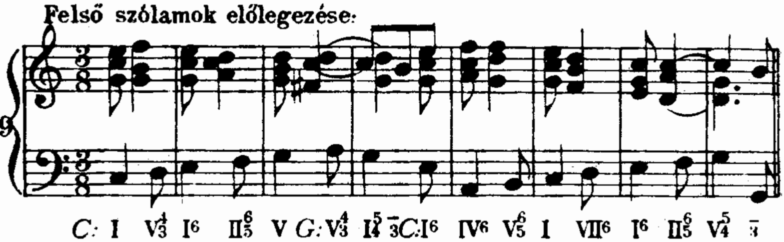
438.



Több szólamban egyszerre is léphet be előlegezett hang. Ilyeneknek halmozását mutatja be Beethoven összhangzattani tanulmányaiból vett két alábbi példa:
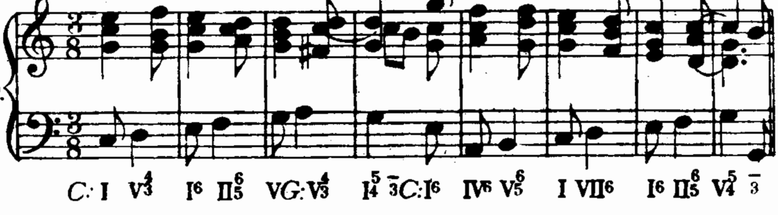
Felső szólamok előlegezése:

439.



A basszus szólam előlegezése:
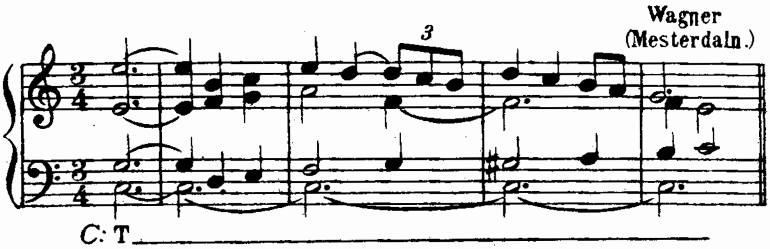
440.



B) *Kitartott hang* (nyugvó hang). *Orgonapont.* Már az átmenő- és váltóakkordok tárgyalásánál láttuk azt, hogy az egyes szólamok elmozdulása folytán oly alakulatok keletkezhetnek, melyek nem rendelkeznek önálló funkcióval s melyekben nem minden szólam hangja tekinthető valóságos akkordalkatrésznek. Az ilyen közbeiktatott akkordok ugyanis két egyenlő funkciójú hangzat között létesítenek dallamos és figuratív kapcsolatokat.

Harmóniai érzékünk szempontjából a funkció a közbeiktatott akkordok által való megszakítás dacára azok tartama alatt is tovább hat. Ha most e funkciót az arra jellemző alaphang fekvemaradásával és továbbszólaltatásával effektíve, azaz hallható módon is érvényre juttatjuk, ***kitartott, nyugvó hangot*** nyerünk (441.).

441.



A kitartott v. nyugvó hang oly hang, mely valamelyik szólamban több akkordon keresztül megszólal a nélkül, hogy azok mindegyikének alkatrésze volna. ***A basszus*** szólamában jelentkező ilyen kitartott hangnak ***orgonapont*** a neve.

Az orgonapont létjogosultsága részint abban keresendő, hogy az átmenő és váltóakkordok ideje alatt is tovább uralkodó funkciót érvényre juttatja és kitartja, részint a következő meggondoláson alapszik: Az akkord egyes hangjainak kromatikus módosítása sokszor arra kényszerít bennünket, hogy a hangnem területét elhagyva más, vele rokon hangnemeket érintsünk. Az eredeti hangnem érzete azonban az ilyen rövid kitérések alatt sem vész el, az továbbra is megmarad s az alaphang mintegy ideális basszusként tovább rezeg. Ha az alterációk által felbukkanó különböző hangnemekkel szemben is érvényesülő tonalitást ***tényleg megszólaló*** hanggal érzékítjük meg, orgonapontot nyerünk. Az orgonapont tehát úgy az átmenő és váltóakkordokkal, mint a hangnemi kitérésekkel szemben fellépő ***funkciókitartás.***

Orgonapontul szolgálhat a tonika vagy domináns hangja, vagy mindkettő egyszerre (az újabbkori zenében egész hármashangzat is). A tonikai orgonapont legtöbbször a darab (különösen fúgák) végén szokott előfordulni, amikor úgy tűnik fel, mint a befejezés megerősítése; a dominánson való orgonapont pedig a záró kadenciát szokta előkészíteni és kibővíteni.
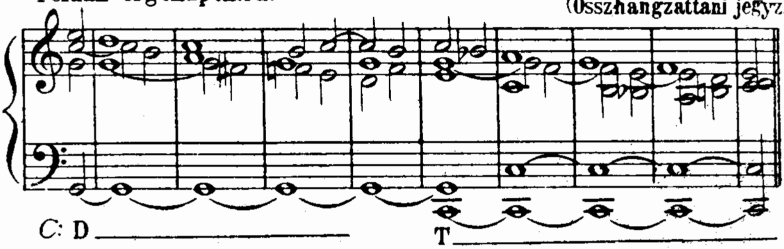
Mivel az orgonapont nem más, mint az uralkodó funkciót kidomborító hangnak a kitartása, minden orgonapont lényeges kelléke, hogy az ***orgonapont hangja része legyen annak a két akkordnak, mellyel az orgonapont kezdődik, ill. bevégződik.*** Közben a disszonanciák egész sora foglalhat helyet, sőt minél több és nagyobb az ellentét, mely a szabadon mozgó felső szó-

lamok és a makacsul kitartott basszus között létrejön, **annál nagyobb** a feszültség, mely az ellentétek kiegyenlítésére tör, s **annál** diadalmasabban lép be a végleges megoldást hirdető tonika.

Példák orgonapontra:

Beethoven
(Összhangzattani jegyz.)

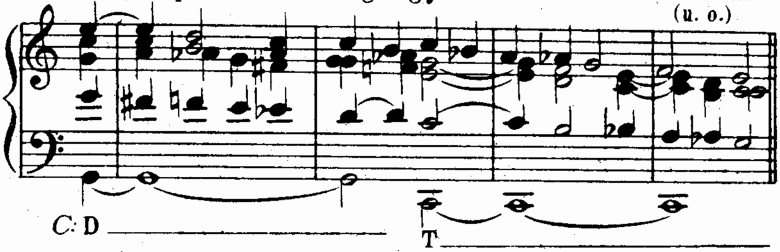
442.
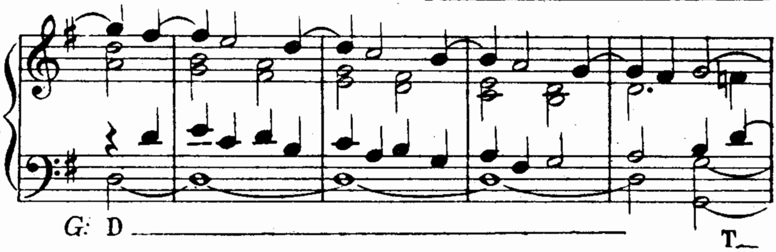


Az orgonaponton kívül még négy szólam van:

Beethoven
(u. o.)
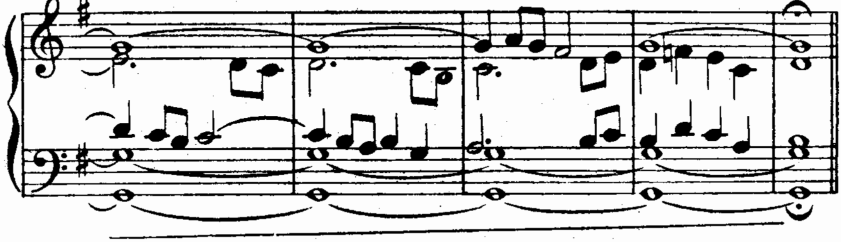
443.



444.
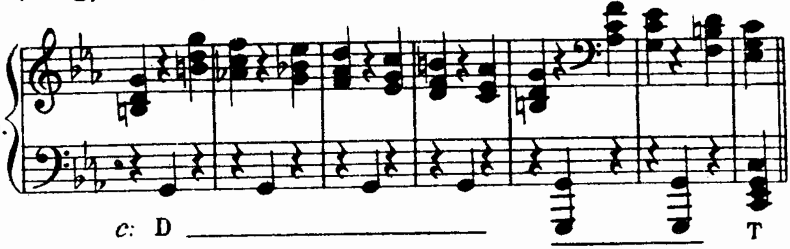


Bach
(Korál előjáték)



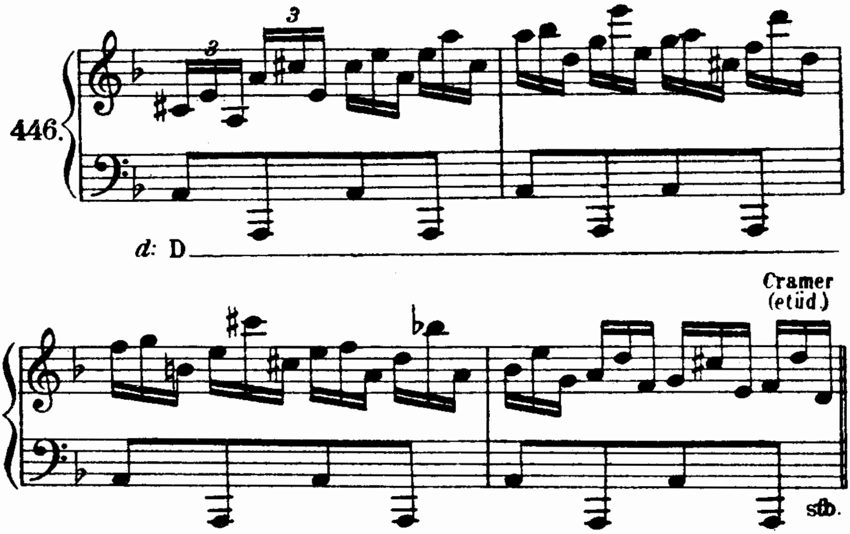
Az orgonapontot nem szokás megszámozni, mivel a számjelzés túl bonyolult volna.

Orgonapontról beszélünk akkor is, ha a basszus hangja nincs végig kitartva, hanem közben egyenletes szünetekkel megszakad (445.) vagy más figuratív változás alá esik (446. és 447.).
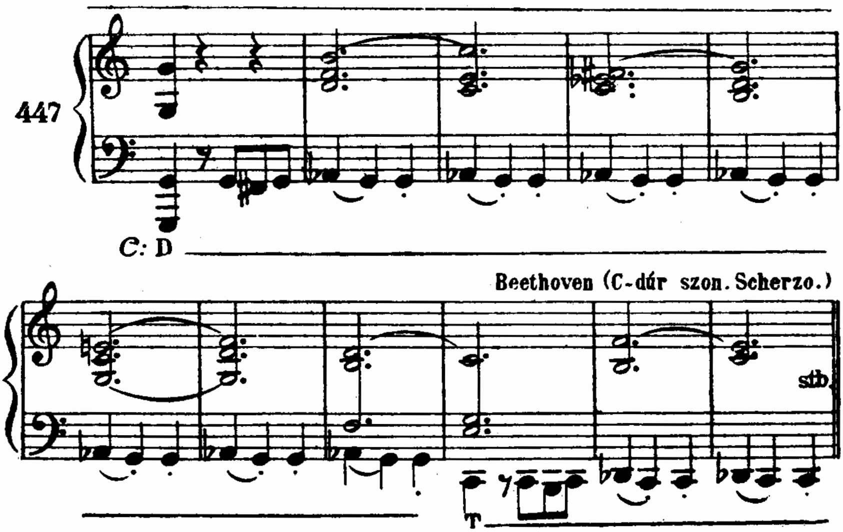
445.
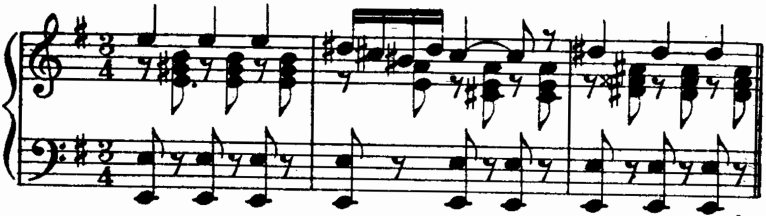


446.



447
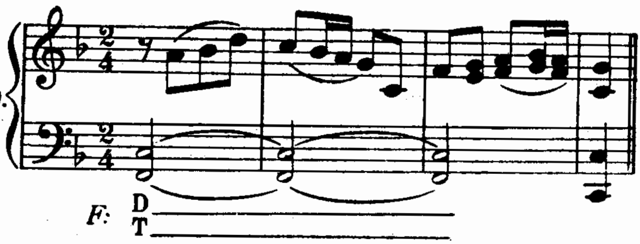


Rendkívül szellemes orgonapontot találunk a „Carmen" második felvonásának elején:

448 
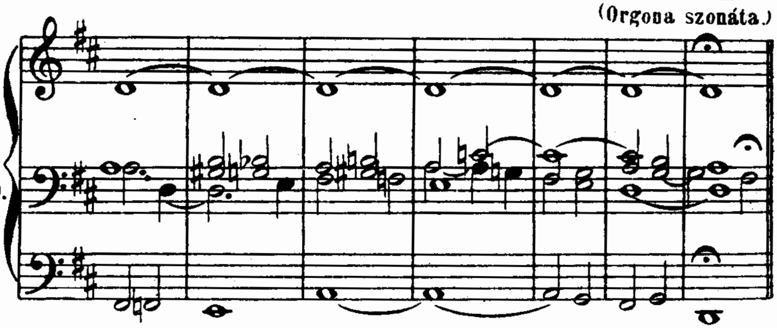
stb.

Kettős orgonaponttal kezdődik Beethoven pastorál-szimfóniája:

449. 
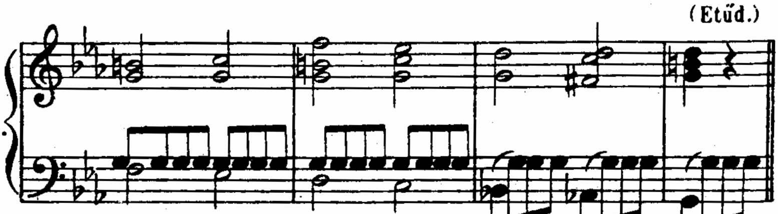
Példák nyugvó hangra:

Mendelssohn
(Orgona szonáta.)

450. 

A nyugvó hang figuratív alakban is felléphet:

Bertini.
(Etűd.)
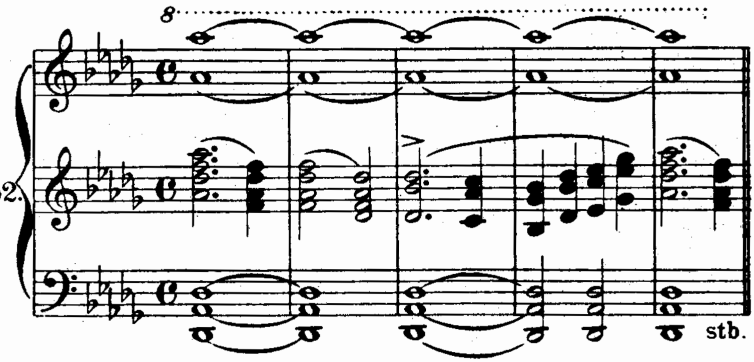
451. 

Nagyon szép és hosszú kitartott hang van **Mendelssohn** „Meeresstille u. glückliche Fahrt" című zenekari művében, ahol a hegedűkben hosszan megszólaló magas *d* hang a tenger nyugodt és sima tükrét juttatja eszünkbe.

Nagyon érdekes hatású nyugvó hangot alkalmaz Beethoven az V. szimfóniában, mikor a harmadik tételből a negyedikbe való átvezetésben 27 taktuson keresztül kis *c* hangot szólaltat meg az üstdobon, mely kis *c* mint egy álzárlati harmónia terce indul; a 28. taktustól kezdve egész az 50-ig még nagy *G* hang is járul hozzá, amiáltal egy kvarthangközt mutató fordított kettős orgonaponttá (tonika fent, domináns lent) változik át.

Festői nyugvó hang található Liszt „Krisztus"-oratóriumában is, ahol a mester a napkeleti bölcseket vezető ragyogó csillagot a hegedűk magas kitartott hangjával jelképezi:

452.



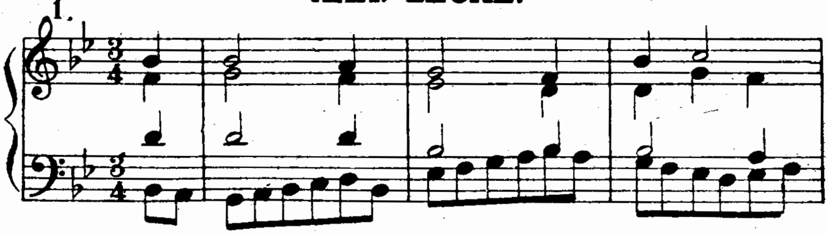
26. FEJEZET.
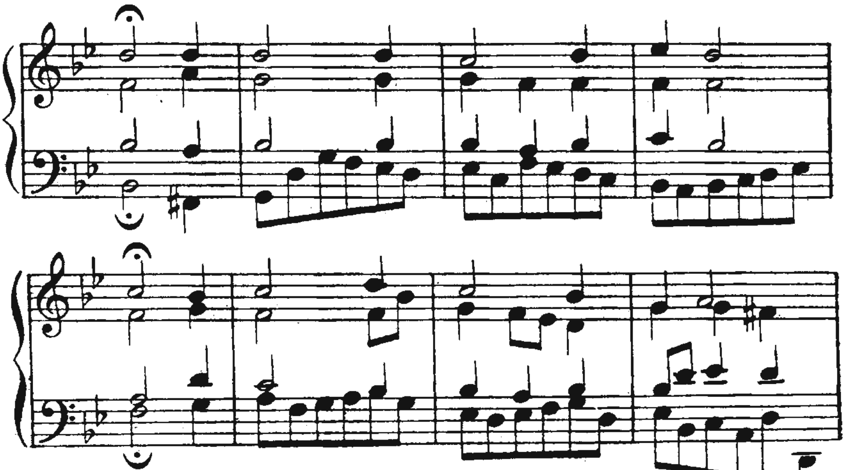
Különböző gyakorlatok a melodikus figuráció felismerésére és alkalmazására.

Keressük ki a következő példákban a dallami figuráció formáit és jelöljük meg azokat. A váltó hangot: ^, V átmenő hangot: +, késleltetést: k., előlegezést: e. és orgonapontot: op. jelzéssel lássuk el. (A közölt korálok számai „Bach: 371 Choralgesänge" c. kiadványra vonatkoznak.)
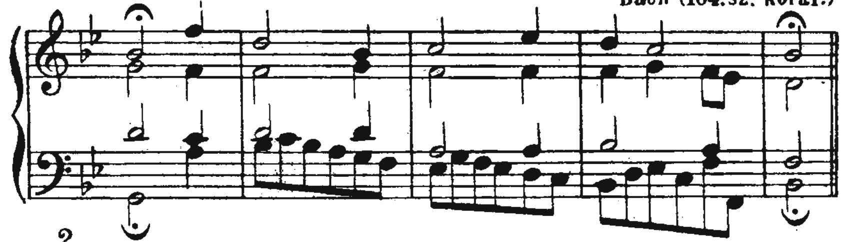
XXX. LECKE.

1.
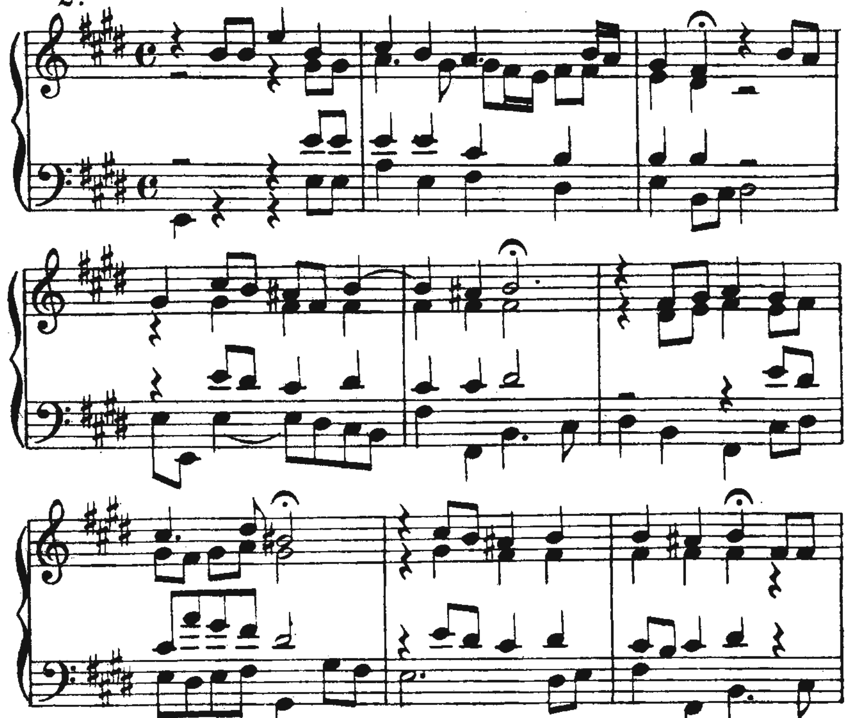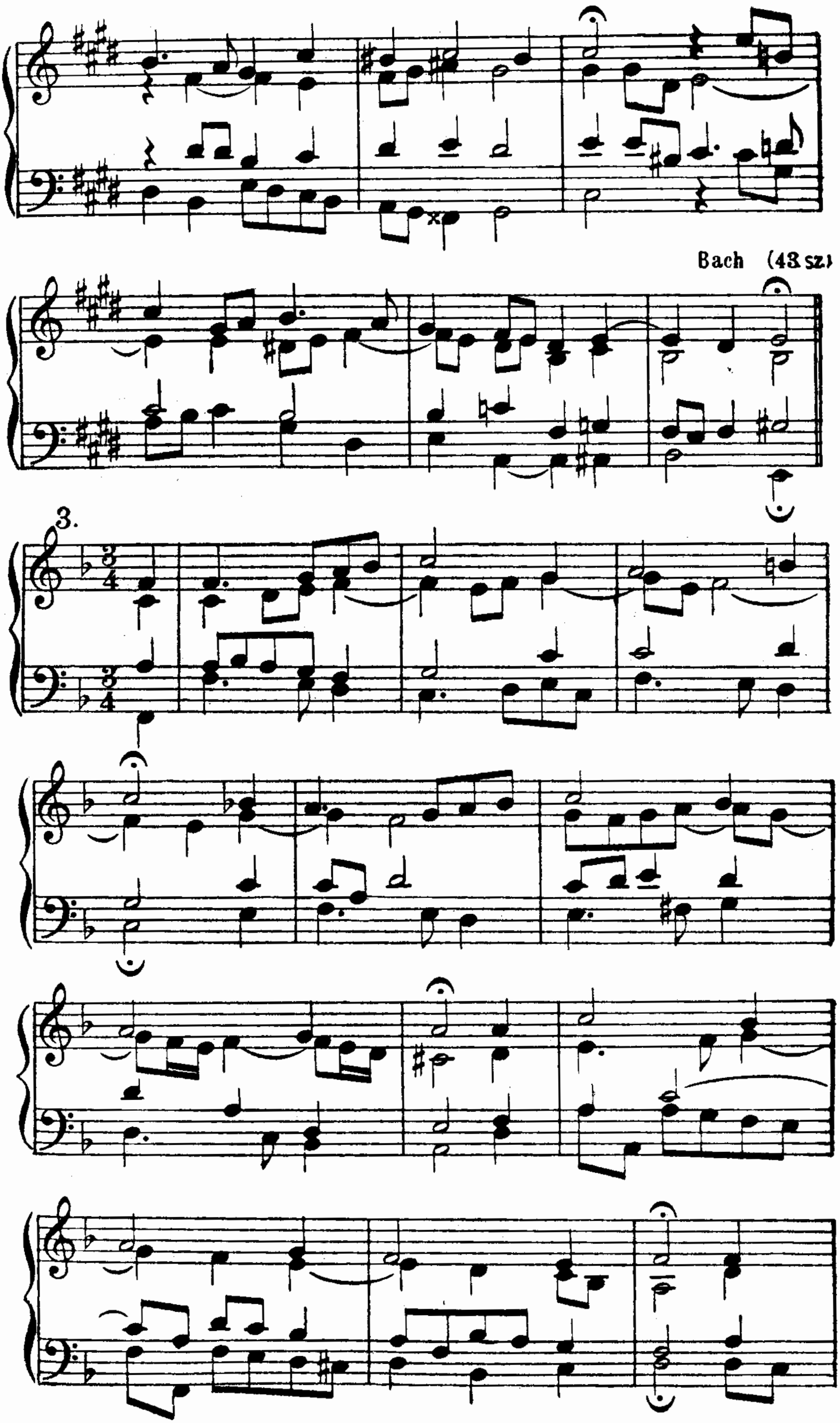




Bach (164.sz. korál.)
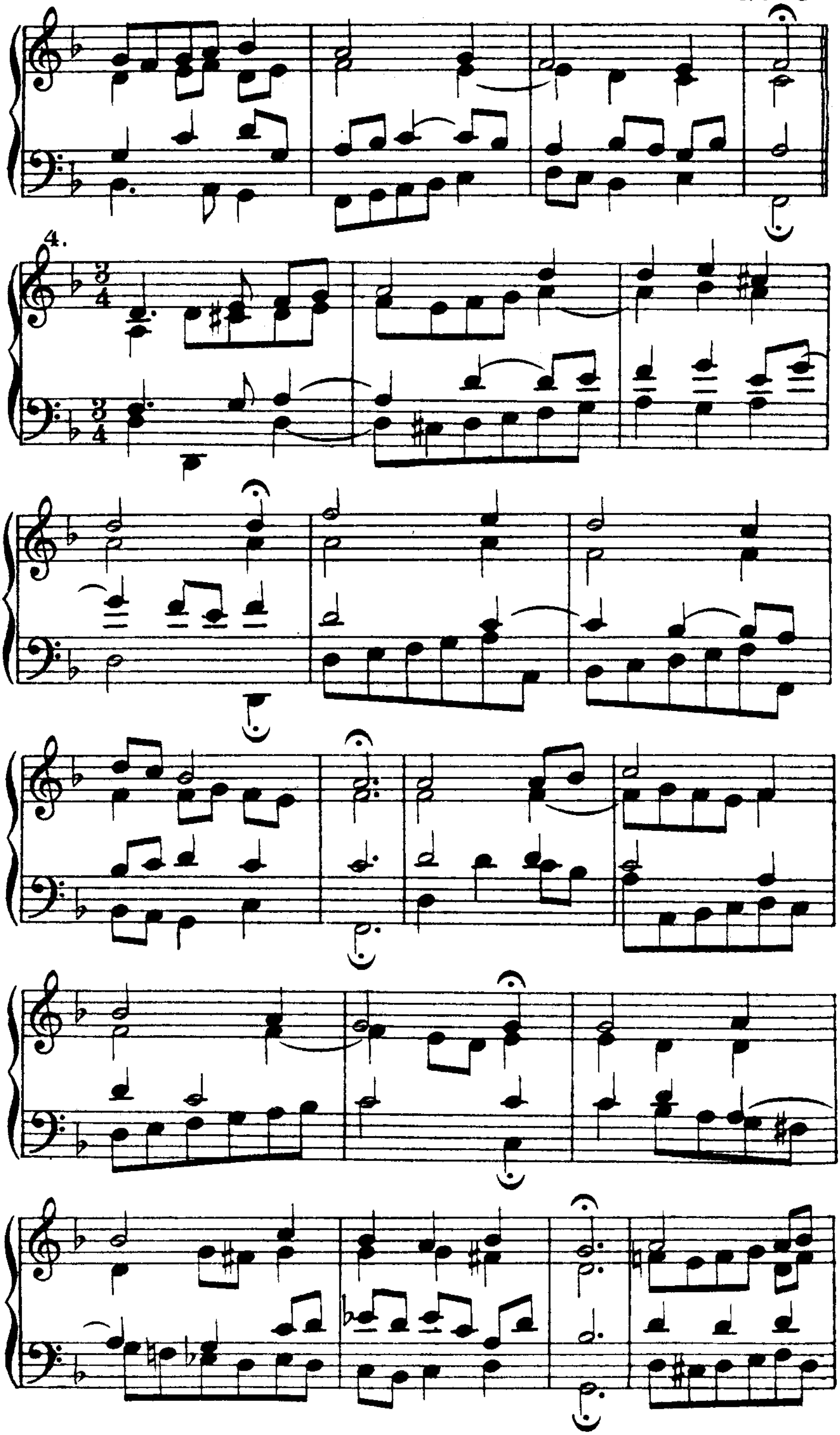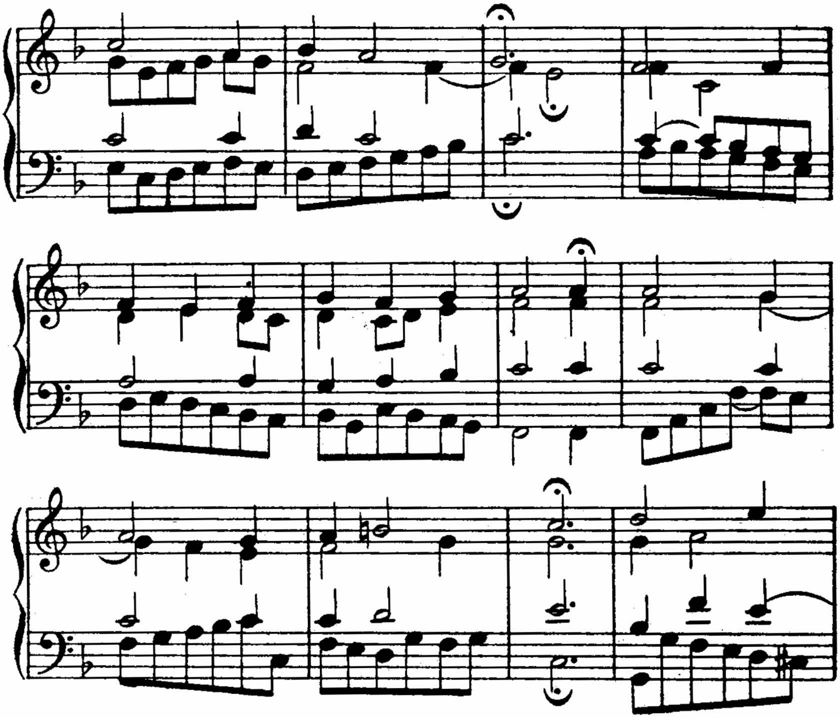


2.



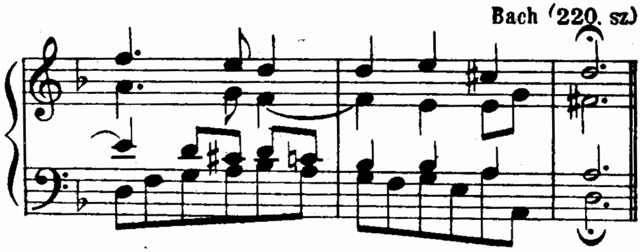

Bach (43.sz.)
3.

Bach (176. sz.)
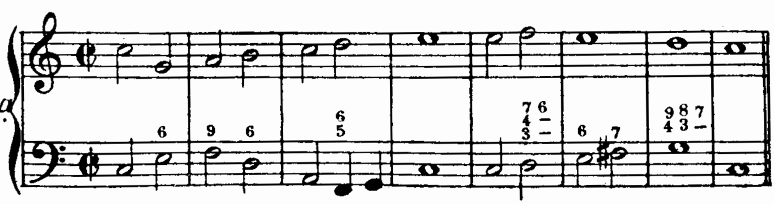




Bach (220. sz.)
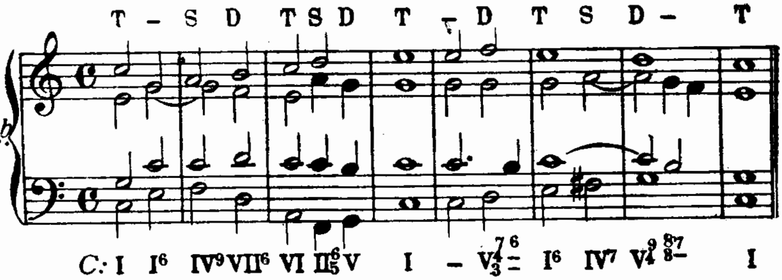


Elemezzük még — különösen a késleltetés szempontjából — a következő műveket: Bertini—Chován: 30. Beethoven: *D*-dúr szonáta, menuett tétel, Beethoven: *cisz*-moll szonáta, 2. tétel (allegretto), Beethoven: *Esz*-dúr szonáta, (op. 7), 2. tétel (Largo).

A késleltetés tökéletesebb elsajátítása céljából töltsük ki az adott szoprán- és basszushoz a középszólamokat (vegyes fekvésben!). Minta:
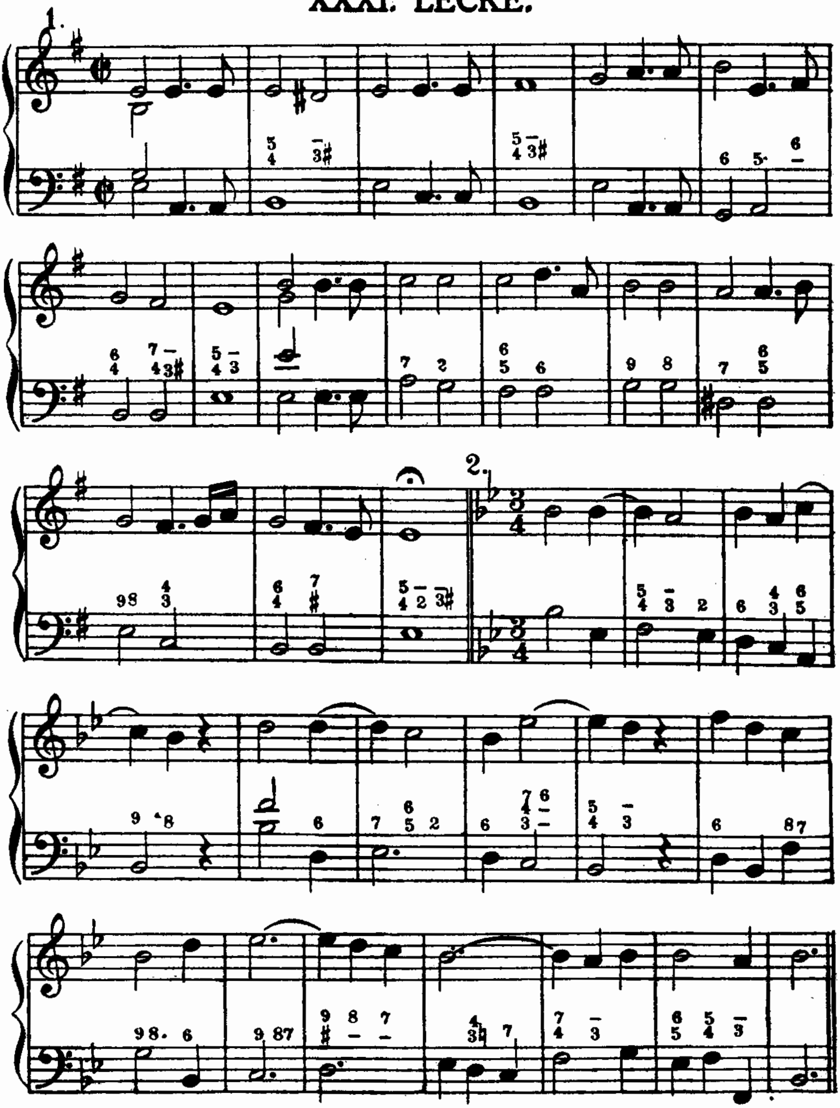
453a.
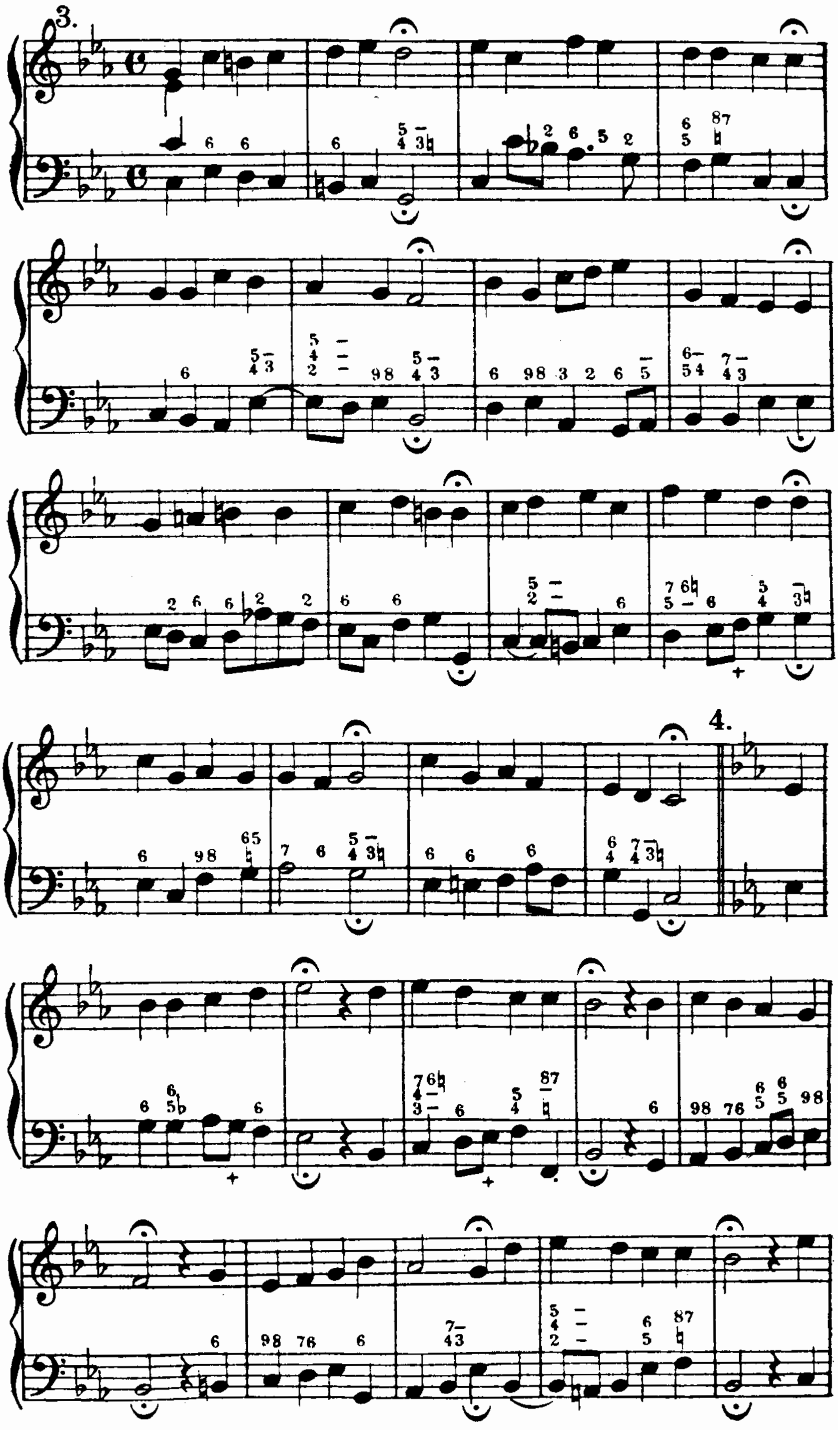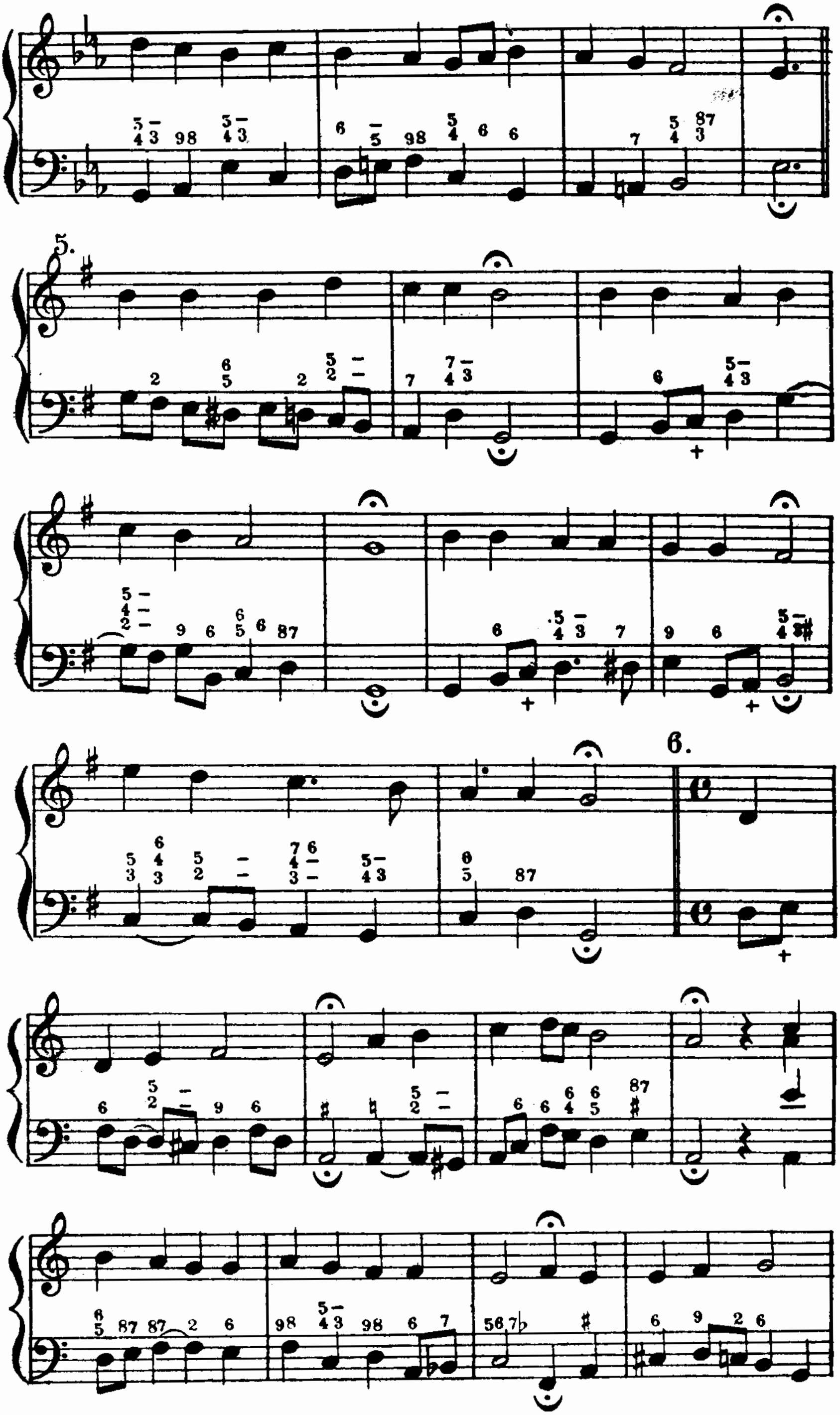


453b.

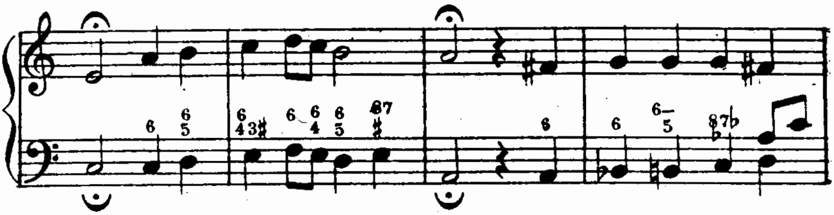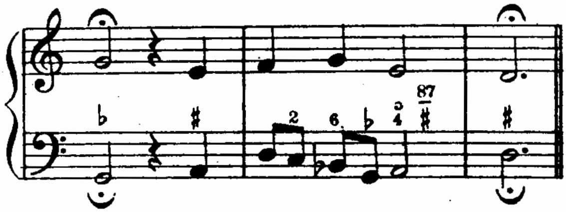


XXXI. LECKE.
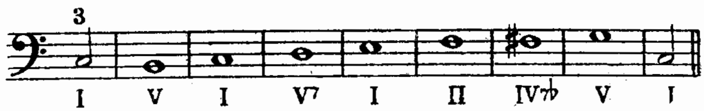



3.
4.


5.
6.

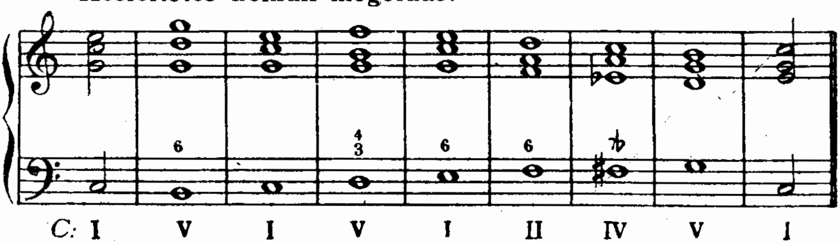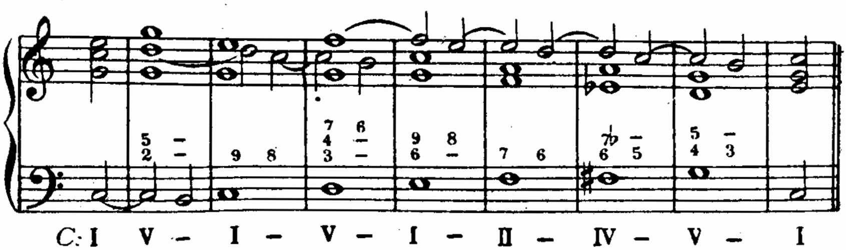




A késleltetés gyakorlati alkalmazásának elsajátítására szolgálnak az alábbi példák. Adva vannak a basszusok és a harmóniák. A kidolgozásnál mindenhol, ahol valamelyik szólam szekundlépést tesz lefelé, késleltetést iktathatunk be. Csak ott alkalmazzunk késleltetést, ahol a basszus egész hangot tart ki. Természetesen a basszusban is lehet késleltetés, úgyszintén több szólamban egyszerre. Mintapélda:



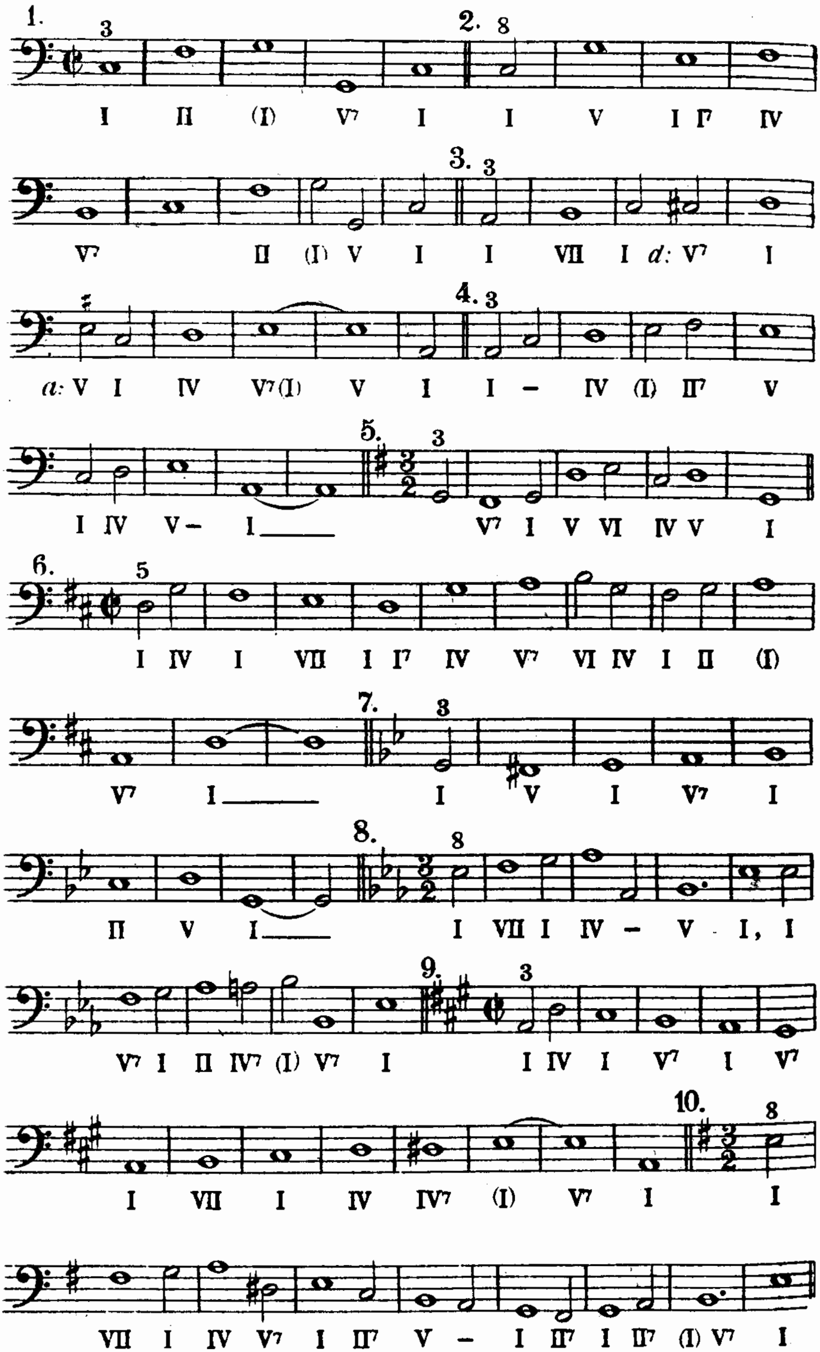
Késleltetés nélküli megoldás:
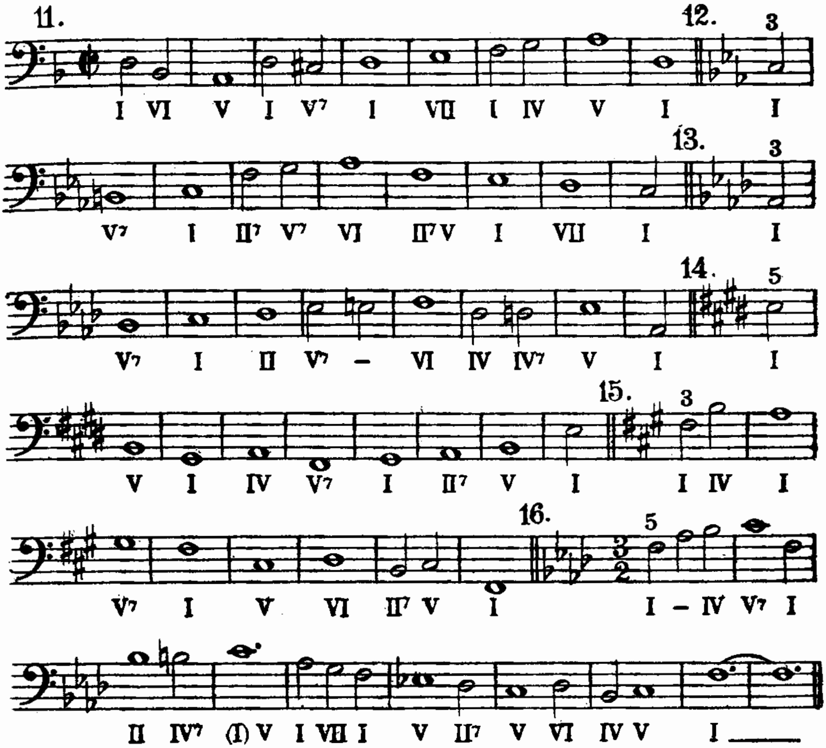


Késleltetéssel:



XXXII. LECKE.
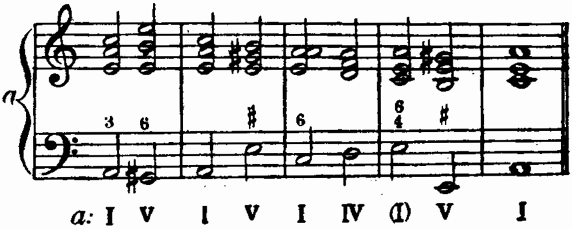

1. 3
I II (I) V7 I
2. 8
I V I I7 IV
V7 II (I) V I
3. 3
I VII I d: V7 I
a: V I IV V7 (I) V I
4. 3
I – IV (I) II7 V
I IV V – I
5. 3
V7 I V VI IV V I
6. 5
I IV I VII I I7 IV V7 VI IV I II (I)
V7 I
7. 3
I V I V7 I
II V I
8. 8
I VII I IV – V I, I
V7 I II IV7 (I) V7 I
9. 3
I IV I V7 I V7
I VII I IV IV7 (I) V7 I
10. 8
I
VII I IV V7 I II7 V – I II7 I II7 (I) V7 I
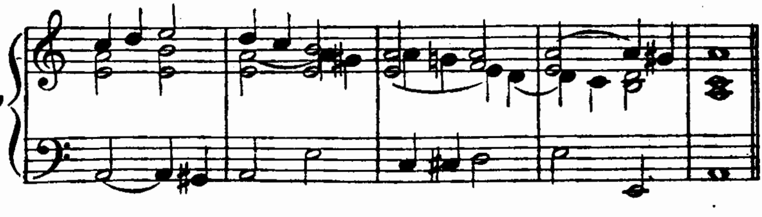


Nagyon tanulságos gyakorlat az eddig kidolgozott leckék példáiban átfutó-, váltóhangokat, késleltetéseket és előlegezéseket alkalmazni. Leginkább szerepelnek átfutó hangok és késleltetések (szabad belépéssel is). Valahányszor egy szólam tercugrást végez, beiktatható átfutó hang, ha pedig szekundlépést tesz, késleltetés foglalhat helyet. Hellyel-közzel váltóhang és előlegezés is (főleg a záradékban) alkalmazható.

Ilyen szempontból dolgozzuk ki pl. a IV. lecke 3. példáját (454.a) figuráció alkalmazásával (454.b):
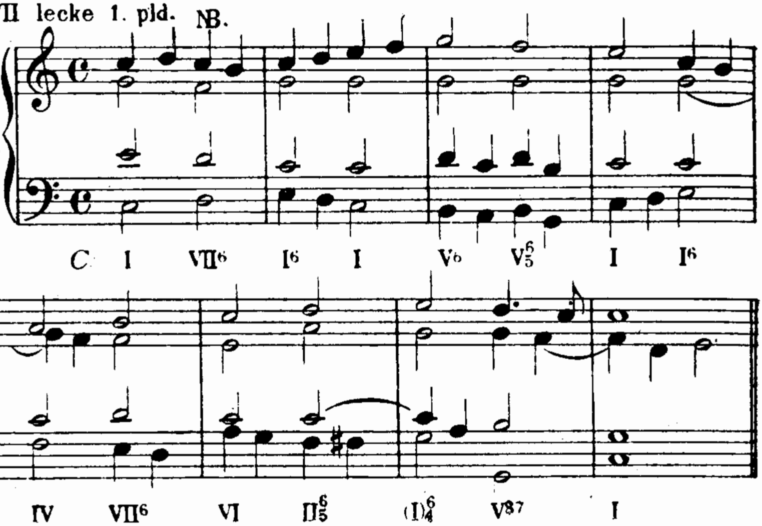
454. *a*



454. *b*
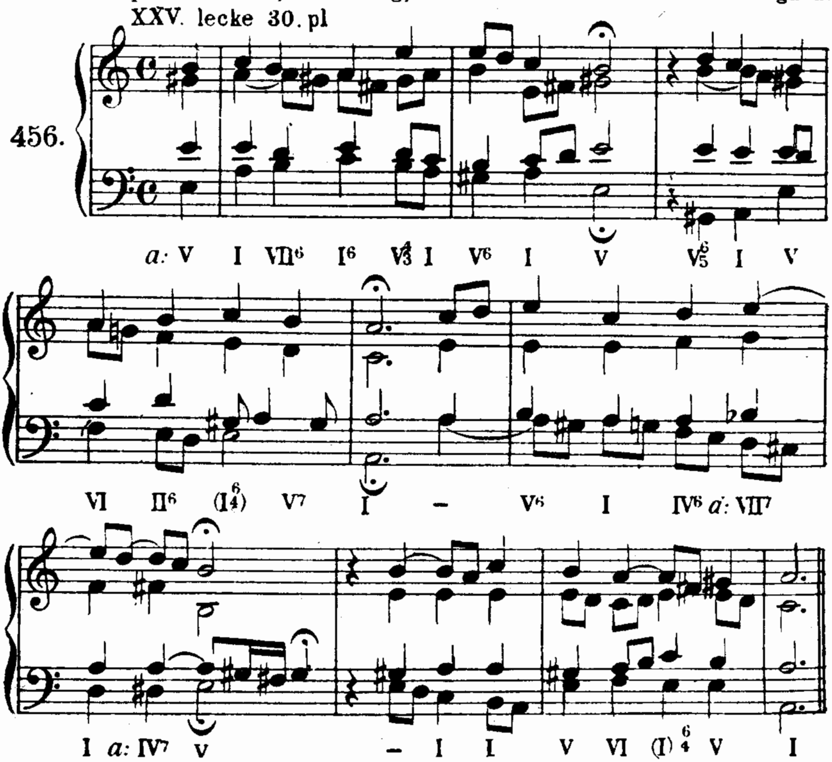


455.
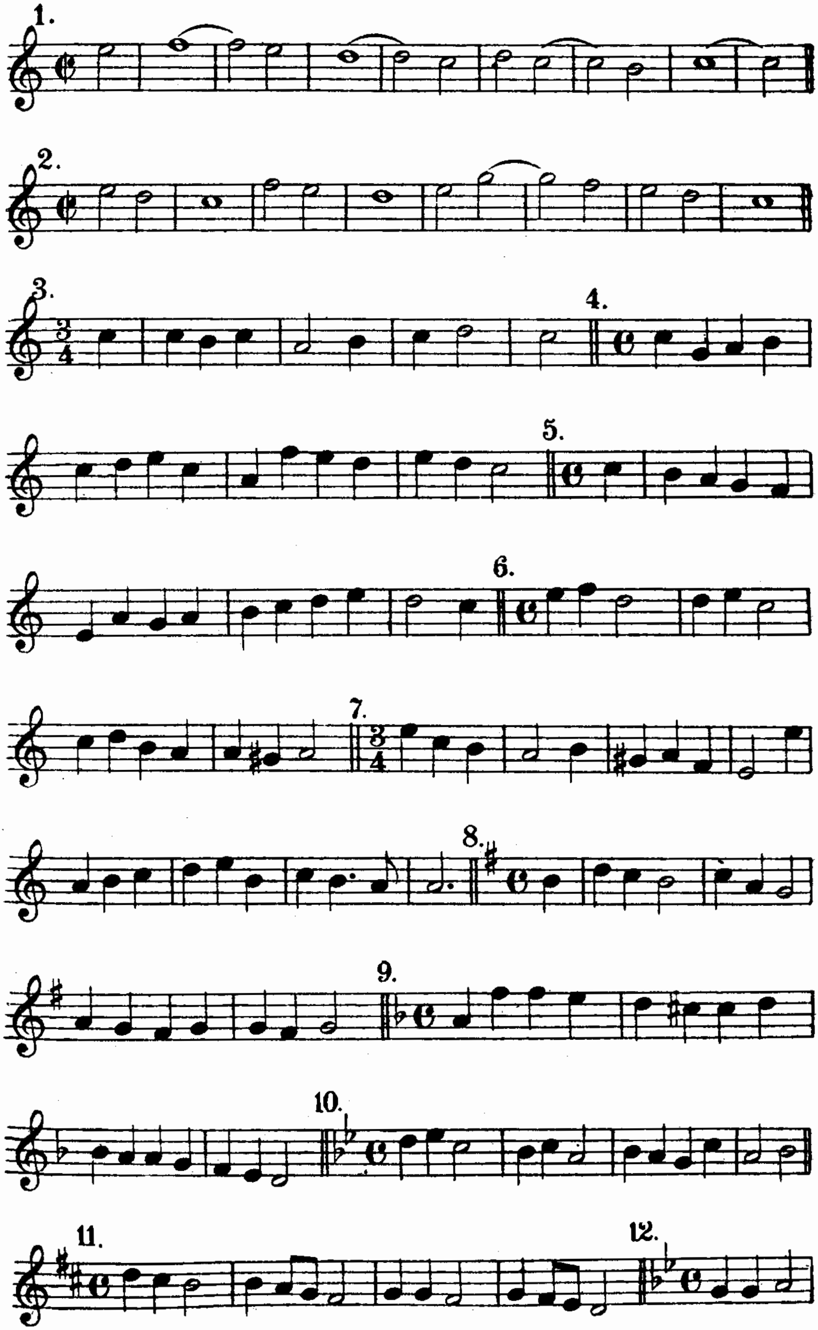


NB.: A szoprán és alt közötti kvintpárhuzam nem rossz, mert az alt hangzathangot, a szoprán pedig súlyos részre eső átmenő hangot (vagy: szabadon belépő késleltetést) énekel s így a szólamok nem vesztik el önállóságukat.
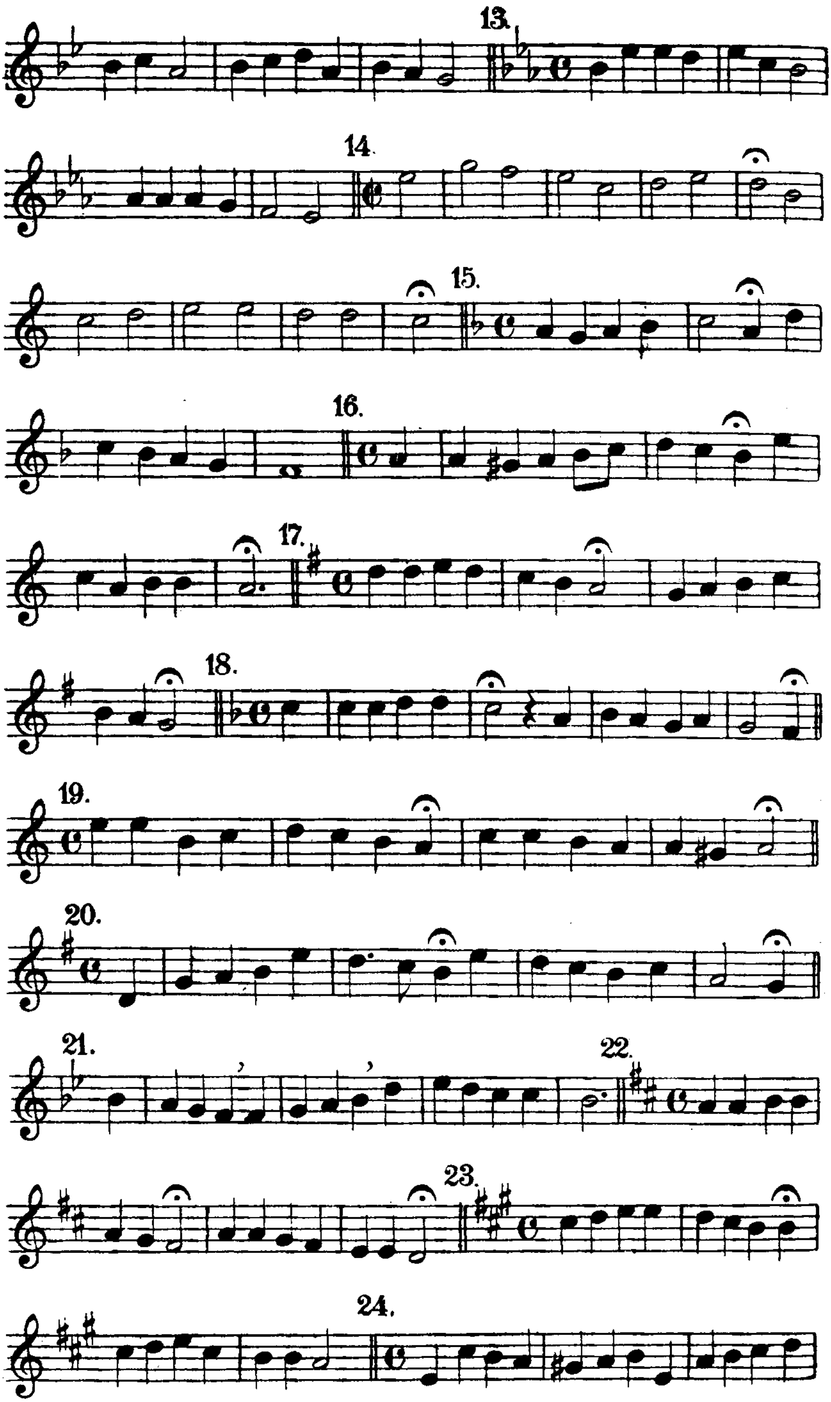
456.
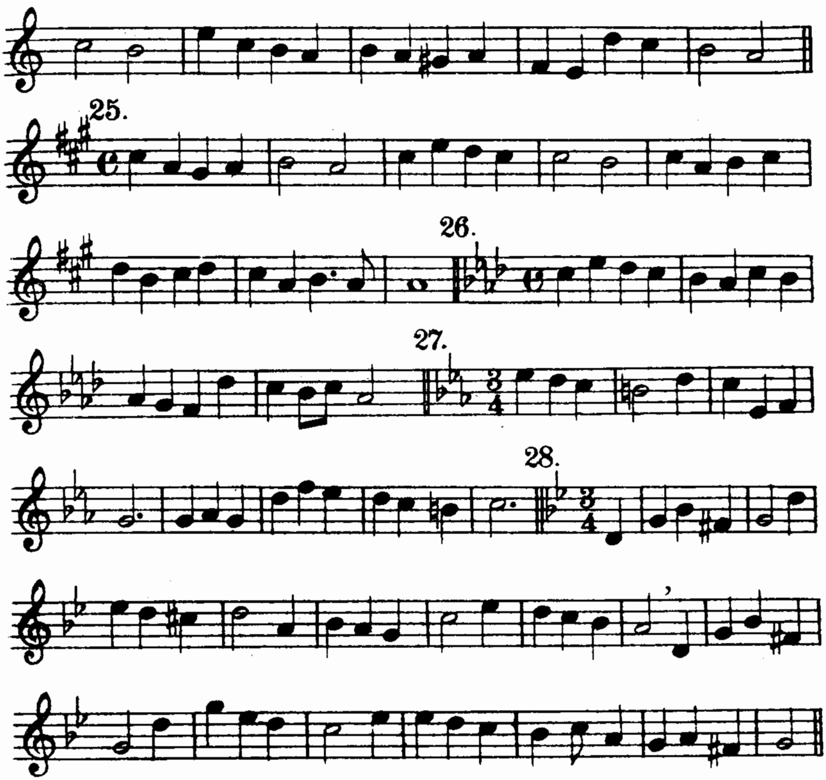


A 456. példában bemutatott minta szerint harmonizáljuk vegyes fekvésben és figurációs menetek alkalmazásával a következő szoprándallamokat:

XXXIII. LECKE.




13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.



27. FEJEZET.

A nónakkord.

A hármashangzat keletkezésének tárgyalásakor láttuk azt, hogy a részhangok képezik alapját és magvát a hangzatnak. Az a körülmény, hogy az alaphangban magában benne van a terc és kvint, adja magyarázatát annak, hogy a hármashangzatot oly természetes és magától értetődő alakulatnak érezzük. Ugyancsak az a tény, hogy a kis szeptim is mint részhang szerepel az alaphangban, oka annak, hogy a dúrhármasból és kis szeptimből álló négyeshangzat: a dominánshetedhangzat jelenti számunkra a disszonáns hangzatoknak legegyszerűbb és legtermészetesebb formáját.

A felhangok sorában tovább menve a szeptim után legközelebbi új felhang a kilences sorszámú: a nón (l. 1. pl.).

Azt a hangzatot tehát, mely alap-terc-kvint-szeptim és nónból áll, szintén a felhangokból fejlődött természetes alakulatnak kell tekintenünk.

Hogy ez tényleg így van, arról a hármashangzatnál alkalmazott kísérlettel győződhetünk meg: nyomjuk le némán a nagy *C* billentyűjét és üssük hozzá röviden az egyvonásos *c—e—g—b* és kétvonásos *d* hangokból álló akkordot; ez az öt hang a billentyűk elengedése után is tovább fog zengeni a nagy *C* húrja útján, jeléül annak, hogy ez az ötöshangzat mint a nagy *C* által kiváltott felhangok egy csoportja, része az alaphangnak és annak természetszerű folyománya.

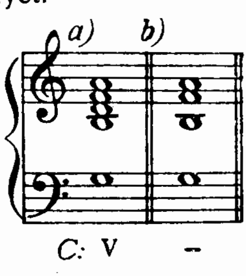
Ezt az ötöshangzatot, annak alapján, hogy a hozzájáruló új jellegzetes hang az alaphanggal nón-hangközt alkot, ***nónakkordoknak*** nevezzük.

Már a késleltetésnél találkoztunk oly akkord-képződményekkel, melyeknél a basszus nyolcadát az egy szekunddal magasabban (szóval: a basszustól nón-távolságban) fekvő és az előző akkordból átkötött hang feltartóztatta. E szerkezetet a basszus feletti: 9 8 számjelzéssel határoztuk meg; de az a nónhangköz ellenére sem volt nónakkord, mert a nón csak mint figurációs s így az akkordba *nem* tartozó hang szerepelt.

A gyakorlatban ama hangzatoknak legtöbbje, melyekben nón előfordul, tényleg csak késleltetést tartalmazó akkordoknak tekintendők, még akkor is, ha a basszus vagy más szólam esetleges elmozdulása által létrejövő hangzatkihagyás következtében a késleltetés képe elmosódottá válik.

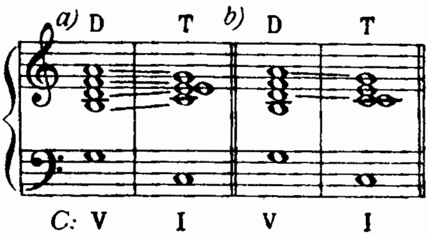
Tekintve azonban azt, hogy a nónakkord a felhangok alapján az alaphangból természetszerűleg kifejlődik, az bizonyos körülmények között eredeti, azaz nem késleltetéses akkord alakját is felveheti. A nónakkord azonban csak domináns-alakban tekinthető eredeti akkordnak, vagyis abban az alakjában, melynél nagy terc, tiszta kvint, kis szeptim és nagy nón hangközöket tüntet fel, éspedig azért, mert ezek azok a hangközök, melyeket keletkezésénél: a felhangokból való kialakulásánál megállapithatunk. És ugyancsak a dominánsnónakkord eredete magyarázza meg azt, hogy a nónakkord akkor hangzik legjobban, ha a nón valóban kilenced (nem szekund!) távolságban van az alaphangtól és a többi akkord-alkatrész fölé kerülve a szopránban foglal helyet.

457.



A dominánsnónakkord lehet teljes vagy hiányos. Hiányos alakjában a kvint kimaradhat; a teljes alaknál az öt hangra való tekintettel a szerkesztésnek ötszólamúnak kell lennie (457. a). A dominánsnónakkordban a nón vagy előkészítve, vagy — tekintve természetes disszonanciáját — szabadon léphet be.

A nónakkord domináns jellege az I. fokra való feloldást kívánja meg olymódon, hogy a basszus kadenciális kvintlépést tesz lefelé (vagy kvartlépést felfelé), a terc és kvint felfelé, a szeptim és nón pedig lefelé halad (458. a). A szeptimakkord feloldásával összehasonlítva a szólamvezetésben ott mutatkozik különbség, hogy a kvintet nem lefelé, hanem felfelé: a feloldási akkord tercére vezetjük, mert a lefelé menetelnél a kvint és nón között kvintpárhuzam keletkezik (458. b).

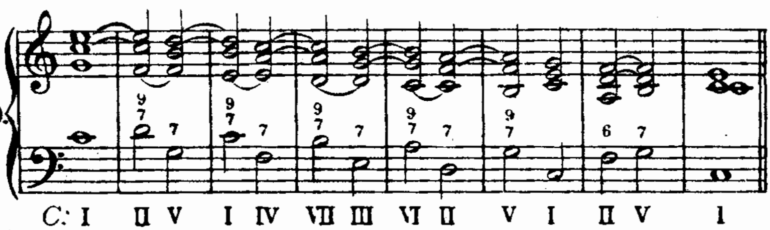
458.


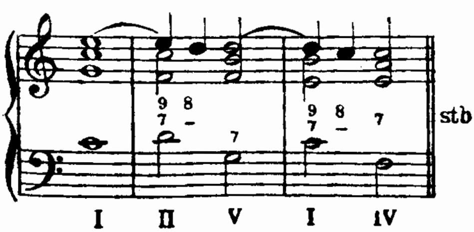
Az ilyen kvintpárhuzam azonban, mely a „Scarlatti kvint" elnevezés alatt szerepel, nem feltétlenül rossz. A kvintpárhuzam ugyanis csak abban az esetben feltétlenül hibás, mikor két akkord alaphangja és kvintje között fordul elő (pl. a IV. és V. fok között). Ha azonban a kvinthangközt alkotó szolamoknak hangzati jelentősége a párhuzamos lépés alatt megváltozik (pl. a 458. b) példában: a kvintből *(d)* a feloldásban alaphang *(c)*, a nónból *(a)* pedig kvint *(g)* lesz, a kvintpárhuzam kellemetlen és a szólamok önállóságát veszélyeztető hatása lényegesen enyhül. Hasonló okból nem rossz a Mozart-kvint.

A dominánsnónakkord lényegének és egységes hatásának veszélyeztetése nélkül nem fordítható meg (okát l. alább).

A többi fokokon előforduló nónhangzatok csak mint esetleges harmóniák, azaz mint átmenő- vagy váltóakkordok jelentkeznek, vagy oly késleltetéses akkordoknak veendők, ahol a késleltetés a hangzatkihagyás, vagyis az ugyanazon akkordon belül történő feloldás kihagyása miatt nem tűnik elő világosan.
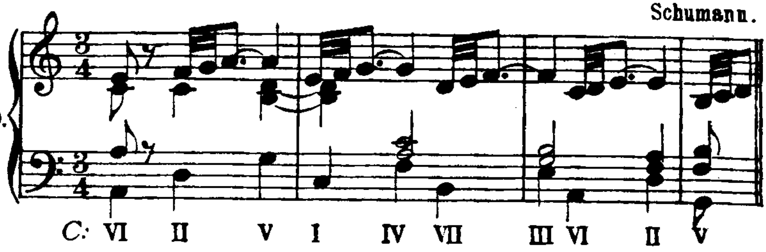
Különösen a szekvencia alkalmas ilyen látszólagos nónakkordok sorozatának létrehozására:

459.
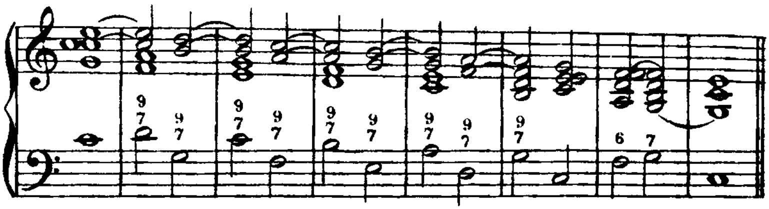



Schumann példája mutatja, hogy szekvenciális egymásutánban csupa nónakkord is követheti egymást:

Schumann.

460. 

E példában a felső szólam figurációja következtében nem tűnik ki világosan, hogy ilyen hangzatok kadenciális egymásutánja csak legkevesebb öt szólammal eszközölhető:

461. 

A nónakkordon túlmenő hatos- és heteshangzat úgy képezhető, ha a nónakkordhoz még egy tercet, ill. tercet és kvintet szólaltatunk meg. Igy keletkeznének a *c—e—g—h—d—f*, ill. *c—e—g—h—d—f—a* hangokból álló akkordok, melyeknek neve: *undecim*, ill. *tercdecim-akkord* (a *c—f* távolság az oktávon túl: undecim, a *c—a* távolság pedig: tercdecim). Ezek azonban már csak mint *összetett v. kettős akkordok* érthetők. Sőt maga a nónakkord is sokszor csak összetett harmóniának fogható fel.

Az összetett akkordok fogalmának megértésére gondoljunk a következőkre:

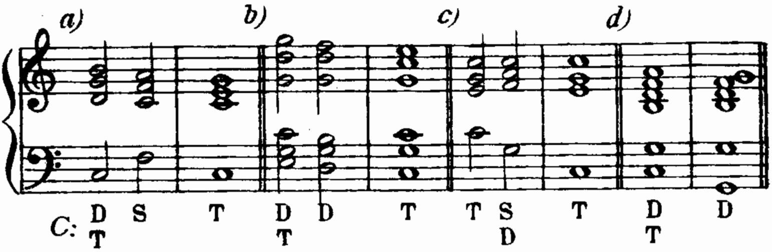
Minden zenei disszonancia úgy fogható fel, mint két konszonáns harmónia összeütközése. A legtöbb esetben ez az összeütközés természetesen abban az alakban fog jelentkezni, hogy az egyik harmónia lesz az uralkodó, a kiemelkedő tényező, melyben a másik harmónia valamelyik alkatrésze mint zavaró, ellentétet előidéző momentum szerepel. Ezek az uralkodó harmóniában fellépő idegen harmónia-alkatrészek különböző alakot ölthetnek: lehetnek késleltetések (az első akkord valamelyik hangja beleszól a második akkordba), előlegezések (a második akkord valamelyik hangja már az elsőben jelentkezik), orgonapont-harmóniák stb., vagy önálló disszonáns hangzatot létesítő hangok (pl. a szeptimakkordban a szeptim).

Előfordulhat azonban, hogy a két összeütköző harmónia mindegyike annyira önállósul, hogy az egymásra való vonatkozásuk túl lazává válik, egyik sem rendelhető alá a másiknak, s

így azok összecsengése nem ad egységes hangzatot. Az ilyen alakulat, mint a két harmónia egymás mellé rendelt együttese, összetett akkordnak tekintendő.

Az összetett akkordok a háromféle harmónia *(T, D, S)* összeütközése szerint a következő alakokban fordulhatnak elő: *T+D, T+S* és *D+S* (462.).
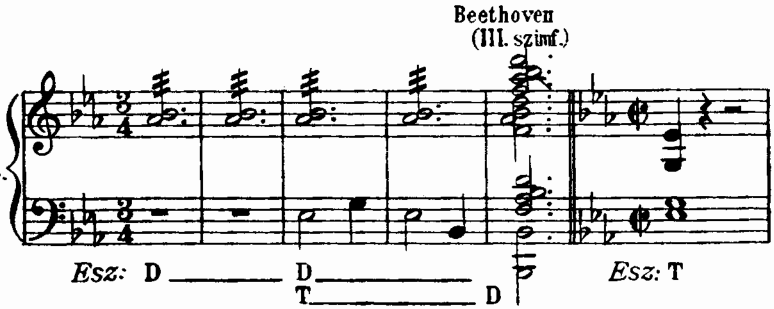
462.
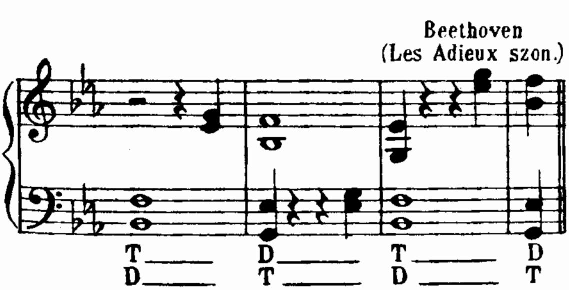


A 462. a) és b) bizonyítéka annak, hogy a nónakkord is, — amennyiben nem a domináson épülő nónakkordról van szó. — bizonyos körülmények között kettős harmónia benyomását kelti.

Összetett harmóniákra érdekes példák az irodalomban:

463.





A dominánsnónakkord az egyszerű és összetett akkordok határán foglal helyet. Egyszerű, amennyiben természetes fejleménye az alaphang felhangjainak, összetett, amennyiben az a domináns- és szubdomináns harmóniák összeütközéseként fogható fel (*g—h—d—f—a*, nónakkordban ugyanis a *g—h—d* hangokból álló töredék a *D*, az *f—a*, vagy *d—f—a* hangzattöredék pedig a *S* harmóniának az alkatrésze).

A nónakkord csak akkor tekinthető egyszerű s egységes akkordnak, ameddig hangjai a közös alaphanggal szerves és szoros összefüggésben vannak, azaz ameddig azok az alaphang természetes felhangjainak megerősítéseként hatnak. Amint az akkordból nem az alaphang, hanem más hang domborodik ki, a hangoknak az egy közös alaphangtól való függősége megszűnik, és az egyensúly megbomlása után a hangzat összetett minősége lép előtérbe.

Igy ha pl. a fenti nónakkordban az alaphang helyett az *f* kerül a basszusba, az *f* hang a többivel szemben a legalsó szólam domináló helyzeténél fogva erősen kiemelkedik s így a domináns jelleg egyidejű meggyengítésével a harmónia szubdomináns oldalát hozza előtérbe. Megerősödik a két részre való szakadás és az összetettség hatása, ha az *f*-en kívül az *a* is az alsó szólamokba kerül (464.). Ez adja magyarázatát annak, hogy a nónakkord nem fordítható meg, helyesebben szólva: az akkord a megfordított alakban elveszti eredeti jellegét (l. 464.), kettős harmónia alakját veszi fel s ennek következtében határozatlan körvonalúvá, fátyolosan-sejtelmessé válik.*

464.



28. FEJEZET.

Szoprán-dallamok összhangosítása.

Az összhangzattan összes eszközeinek felhasználásával való harmonizáláshoz legalkalmasabbak az egyszerű, lassú menetű dallamok; ilyenek az egyházi énekek (korálok). A koráloknál az egyes verssoroknak megfelelő dallamszakaszok koronával (esetleg még szünetjellel is) vannak egymástól elválasztva, s így a szakaszok könnyen felismerhetők. Minden szakaszvégre záradéknak kell esnie. Ilyen záradékkal ellátott zenei gondolatot (dallamszakaszt) mondatnak nevezünk. Legtöbbnyire a fél és az egész záradék váltakozik egymással.

A korál-harmonizálásnál legfontosabb szerep jut a modu-

* Miként a VII. fokú hármashangzatot oly V. fokú négyeshangzatnak mondtuk, melyből az alaphang kimaradt, úgy tekinthetjük a dúr-skála VII. fokán álló szeptimakkordot *(C: h—d—f—a)* oly V. fokú nónakkordnak, melyből az alaphang hiányzik. A VII. fokú szeptimakkord nónakkord-eredete magyarázza meg azt, hogy az akkor hangzik legszebben, ha alaphelyzetben van és a szeptim *(a)* a szopránba kerül.
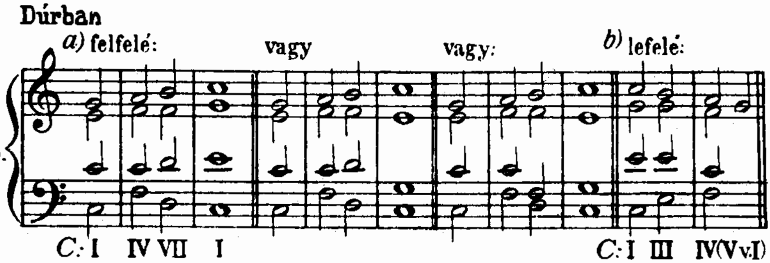
láció és az ennek megfelelő záradékok helyes felismerésének és megállapításának. Azért az első feladatunk legyen minden egyes szakaszra vonatkozólag meghatározni, milyen hangnembe modulál. Ezt a dallam gyakran egész világosan juttatja kifejezésre, sokszor azonban némi nehézséget is okozhat a moduláció helyes felismerése. Általában tartsuk szem előtt, hogy egyházi énekeknél és hasonló egyszerűbb dallamoknál a moduláció mindíg csak a legközelebbi hangnemekre irányul, tehát a parallel, a felső vagy alsó domináns hangnembe vagy ezek parallel hangnemeibe. Nagyon sok koráldallam van, ahol csak a felső domináns hangnemébe történik a moduláció, és nagy azoknak a száma is, ahol a felső domináns hangnemhez még a parallel hangnem járul (*C*-dúrban: *G*-dúr és a moll). Azért elsősorban a két hangnemre gondoljunk, és ha a szakaszvég a tervezett hangnemben az I—V, vagy IV (II)—V (fél), vagy V—I (egész) záradékot lehetségessé teszi, úgy legtöbbnyire helyes lesz a moduláció iránya.

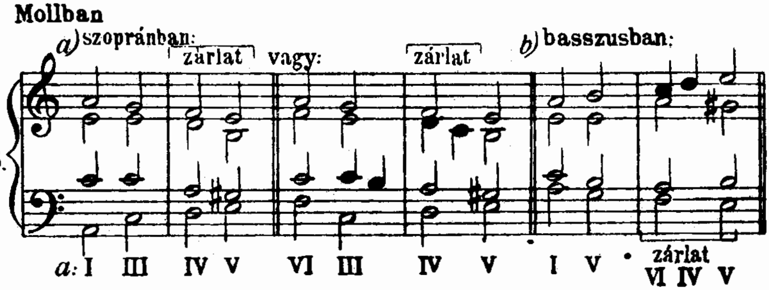
Hogy a szakasz (mondat) melyik részén történjék az átmenet, arra vonatkozólag szabályokat nem lehet felállítani, mert célszerűségi szempontok az irányadók. Legtöbb esetben a szakasz közepén fog helyet foglalni, sokszor azonban csak a záradéknál vagy közvetlenül ez előtt alakul ki az új hangnem. Nem ritka az az eset sem, hogy a szakaszt már az új hangnemben kezdhetjük, ha az előbbi szakasz vége. és az új szakasz kezdete a diatonikus átértelmezést lehetővé teszi.

Előfordulhat, hogy a szakaszvég hangneme ugyanaz, mint a kezdeté, de szakasz-közben a szoprán menete által szükségessé válik rövid hangnemi kitérés. Ennek helyes felismerése és ami a fő, helyes alkalmazása legtöbbnyire már nagyobb gyakorlatot és kiforrottabb harmónizálási készséget kíván, azért kezdetben nem okvetlenül szükséges annak beiktatása, kivéve azt az esetet, mikor a szopránban mutatkozó alteráció a hangnemi kitérést elkerülhetetlenné teszi. Ilyenkor azonban könnyű is annak felismerése.

A moduláció minősége tekintetében elsősorban a diatonikus jöhet szóba. A kromatikus akkor válik szükségessé, ha két egymás mellett álló akkord közül a második feltétlenül az új hangnembe tartozik a nélkül, hogy a régi hangnemmel, vagy az első akkord az új hangnemmel közös hangzatot alkotna.
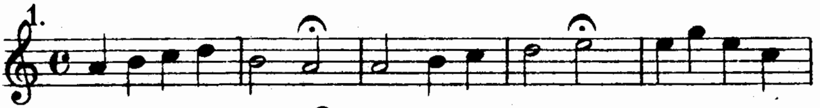
Mielőtt példák kidolgozásához fognánk, bemutatjuk még a dúr- és moll-skála felső tetrakkordjának harmonizálását:

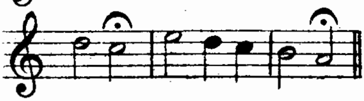
465.


466.


A 466. példában bemutatott menettel való záradékot *frig zárlat*nak nevezzük.

Mindezek után bemutatjuk három példa harmonizálását:

1.
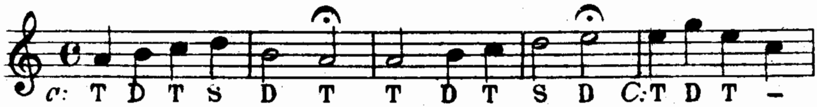
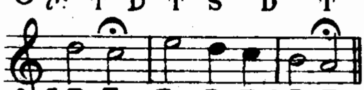
A dallam négy, egymástól világosan elválasztott mondatból áll. Közülük csak a harmadik hagyja el az *a*-moll területét. Az első és utolsó ugyanis minden félreértés lehetősége nélkül az *a*-moll tonikáján zárul (egész zárlat); a második is megmarad *a*-moll keretén belül, ha a záró *e* hangot az *a*-moll dominánsának tekintjük, mely félzárlatot létesít. A harmadik mondat második hangja *(g)* az *a*-moll megszűnésére és a befejező *c*-hang tanúsága szerint a parallel hangnembe *(C*-dúrba) való moduláció létrejöttére utal.

Az egyes mondatok befejezését tehát a következő funkció- és fokjelzésekkel fogjuk ellátni: 1. *a*-moll: *D—T* (V—I); 2. *a*-moll: *S—D* (IV—V); 3. *C*-dúr: *D—T* (V—I) és 4. *a*-moll: *D—T* (V—I).
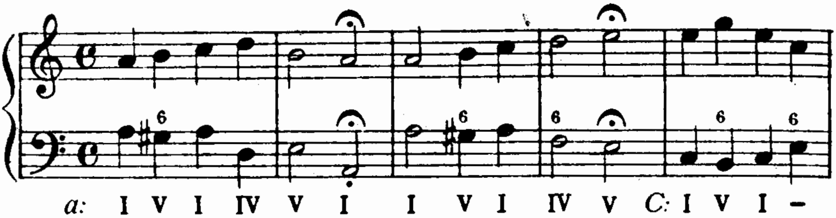
A harmóniák további részletezése: 1. A tonikából való kiindulás után *D* jellegű akkordot érintünk, mivel a szoprán következő *c*-hangja újra a *T*-ba való visszatérésre mutat; ehhez csatlakozik egy *S* hangzat, mely előkészíti az authentikus zár-
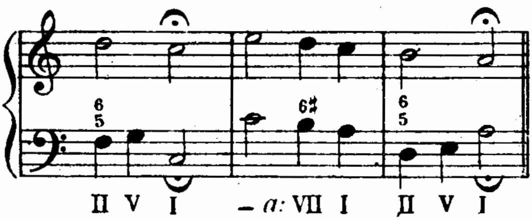
latot. 2. Hasonlóan az előző mondathoz a funkciójelzés: *T—D—S*, majd a félzáradékot létrehozó *S—D*. 3. Mivel az ütem második hangja már világosan érezteti a *C*-dúrt, az átmenetet az első akkordnál végrehajthatjuk úgy, hogy az előző mondatot záró *e—gisz—h* akkordban *giszt g*-re módosítjuk s így az új mondatot rögtön *C*-dúr tonikai hangzatával kezdjük. A *D* érintése után újra visszatérünk a *T*-ra, mely a negyedik negyeden ismétlődhetik. Hogy a teljes egész zárlathoz *(S—D—T)* szükséges *S* hangzatot is beiktathassuk, a szoprán *d* hangjára *S* és *D* jelzést teszünk, ami azáltal lehetséges, hogy a *d* a II. fokú hangzatnak is alkatrésze. 4. A harmadik mondattal elért *C*-dúrból az eredeti hangnembe *(a*-mollba) való viszatérést kétféle módon is lehetne végrehajtani. Az egyik lehetőség az, hogy a befejező *C*-dúr I. fokú akkordiól az új mondat kezdetével a *C*-dúr VI. fokára lépünk, melyet *a*-moll I. fokú hangzatává átértelmezünk. De a kromatikus moduláció tárgyalásánál említettük, hogy a dúr-hangnemből a parallel mollba való átmenet céljára a kromatikus moduláció nagyon alkalmas (l. 368. pl.). Választható tehát ez is, oly beállításban, hogy a mondatot *C*-dúr *T* akkordjával kezdjük, melyben a kvintet azalatt, míg a szoprán *d*-re lép, *gisz*-re módosítjuk s ezáltal az akkordot *a*-moll domináns hangzatává változtatjuk. Ez természetesen *a*-moll tonikájára oldódik, mely után a szoprán *h* hangjának első felét *S*-nak fogjuk fel, hogy összetett authentikus zárlattal fejezhessük be a dalt. Eddigi eredményeink:
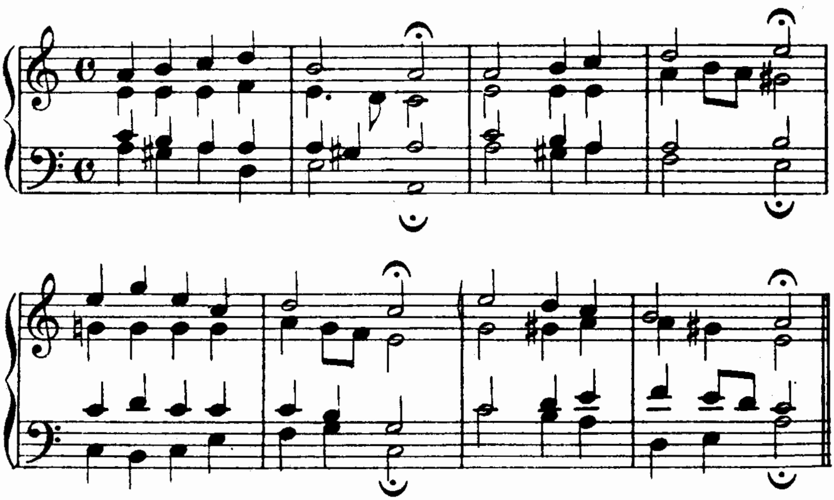




A fokok és a basszus megállapítására vonatkozólag csak néhány szót. A két első mondatban a kezdő akkordot követő *D* harmóniára legalkalmasabb az V. fok, mely azáltal hoz létre egyszerű basszusmenetet, ha megfordításban kerül alkalmazásba. Mindkét mondatban a *S* IV. fokkal fejezhető ki, másodszor természetesen csak megfordításban (miért?), amikor is frig zárlatot nyerünk. A harmadik mondatban a legegyszerűbb menetet adja az V. fokú, majd az utolsó negyednél az I. fokú szextakkord. Úgy itt, mint az utolsó mondatban a záradékot a II. fokú $^{6}_{5}$ akkorddal szerkesztjük meg. Az *a*-mollba vezető visszatérést létesítő alteráció a VII. fokú szextakkord keretében foglalhat helyet:
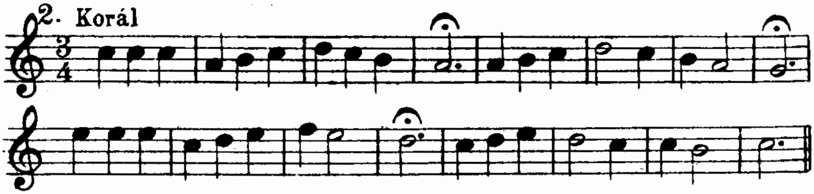




Az első és második mondat záradékában a hangzat félütemű kitartása bizonyos fennakadást idéz elő; szemben a harmadik és negyedik mondattal, ahol a II. fokú kvintszextakkord beiktatása sima és folyékony továbbmenetet biztosít. Hogy tehát az első részben is nyerjünk valamilyen mozgást, a figuráció, nevezetesen a késleltetés és váltóhang alkalmazásához folyamodunk:
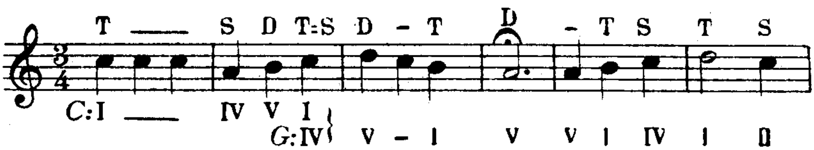


2. Korál
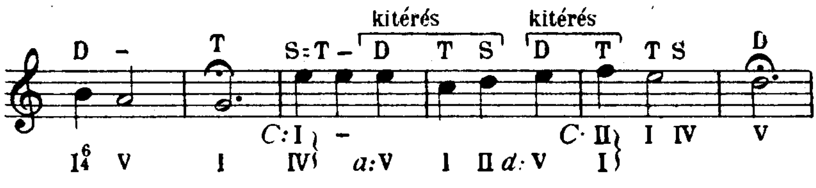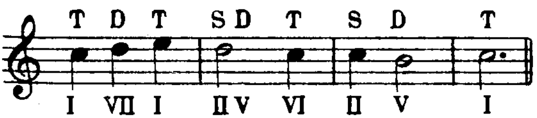


A modulációk és záradékok meghatározásánál kitűnik, hogy már az első szakasz elhagyja a hangnemet, mert a szakaszvég nem enged *C*-dúrba tartozó záradékot, de igenis lehetséges a

domináns hangnemben (*G*-dúrban) félzáradék (I—V.). E hangnemben továbbra is megmaradunk, mert a második szakasz *G*-dúr teljes záradékával fog végződni. A harmadik szakasz elhagyja *G*-dúr területét (a szopránban *f* hang jelentkezik!) és visszatér az eredeti hangnembe; zárlat: fél. Az utolsó mondat természetesen a főhangnemben végződik egész záradékkal.

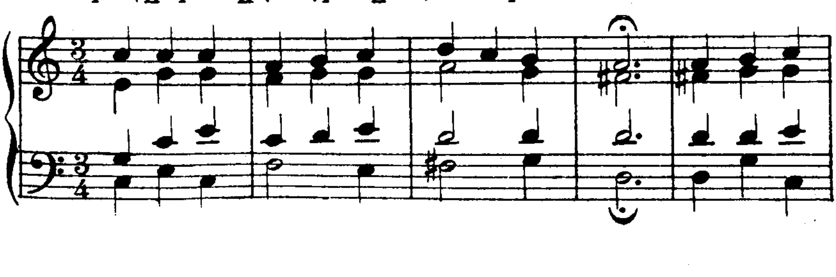
Az első ütembeli három *c* hangot I. fokú hangzattal harmonizálhatjuk meg, a változatosság kedvéért különböző alakban. A második ütem *S D T* jelzést kíván. Itt alkalom kínálkozik a moduláció végrehajtására; *C*: I = *G*: IV (*T* = *S*), utána tehát *G*: V következhetik, melyhez simán kapcsolódik a félzáradék (I—V). A második szakaszt *G*-dúr dominánsával kezdjük, melyet *T S*, majd újra *T S* és az egész zárlat követ. A harmadik szakasz első hangzatával visszatérhetünk a *C*-dúrba, mert ha *c*—*e*—*g* akkordot veszünk, ez *G*:IV, mely *C*-dúr I. fokává értelmezhető. Ha e mondatba kis változatosságot akarunk belevinni, alkalom kínálkozik hangnemi kitérés alkalmazására, éspedig az első ütem végével az *a*-mollba, sőt a második ütem végével a *d*-mollba is. Az utolsó szakasz végig *C*-dúr és különösebb nehézséget nem okozhat; funkciók: *T D T*, *S D T*, *S D T*. A befejezés hatásosabbá tételére a második ütem végével álzárlatot léptetünk be.
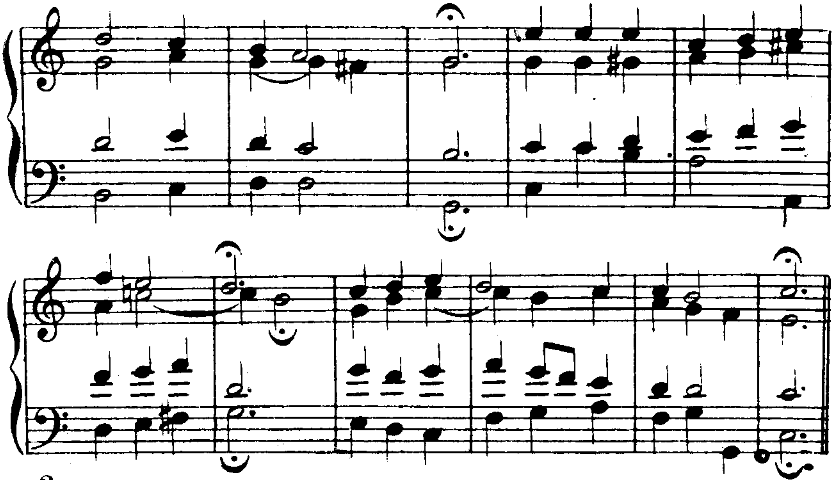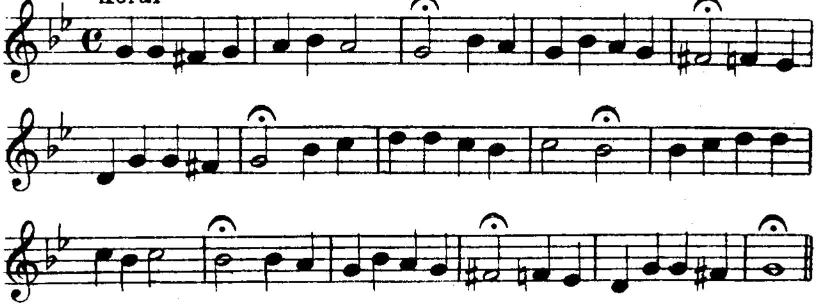






A basszus és a középszólamok kitöltésével:
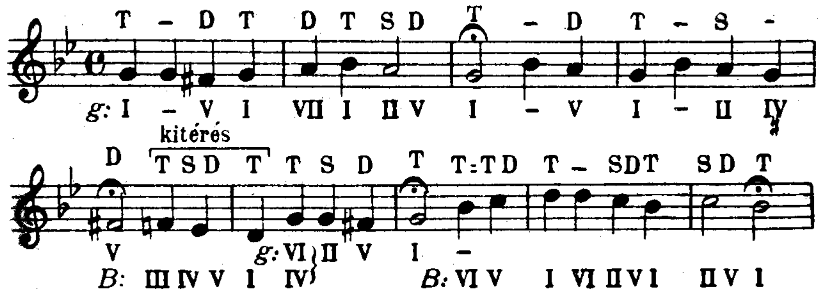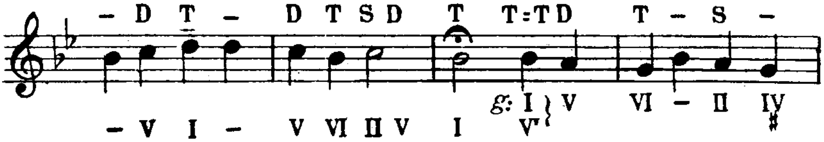




3 Korál
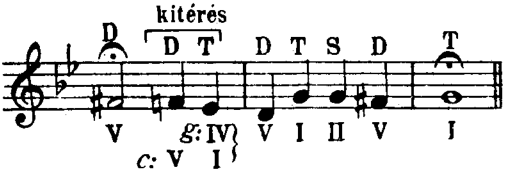


E példában a szakaszvégek egészen világossá teszik a kadenciákat. Az első szakasz vége egész zárlat g-mollban, a másodiké fél, a harmadiké egész ugyanott. Az ötödik mondat a negyediknek ismétlése, mindkettő parallel hangnemben (*B*-dúrban) van és zárlatuk egész.
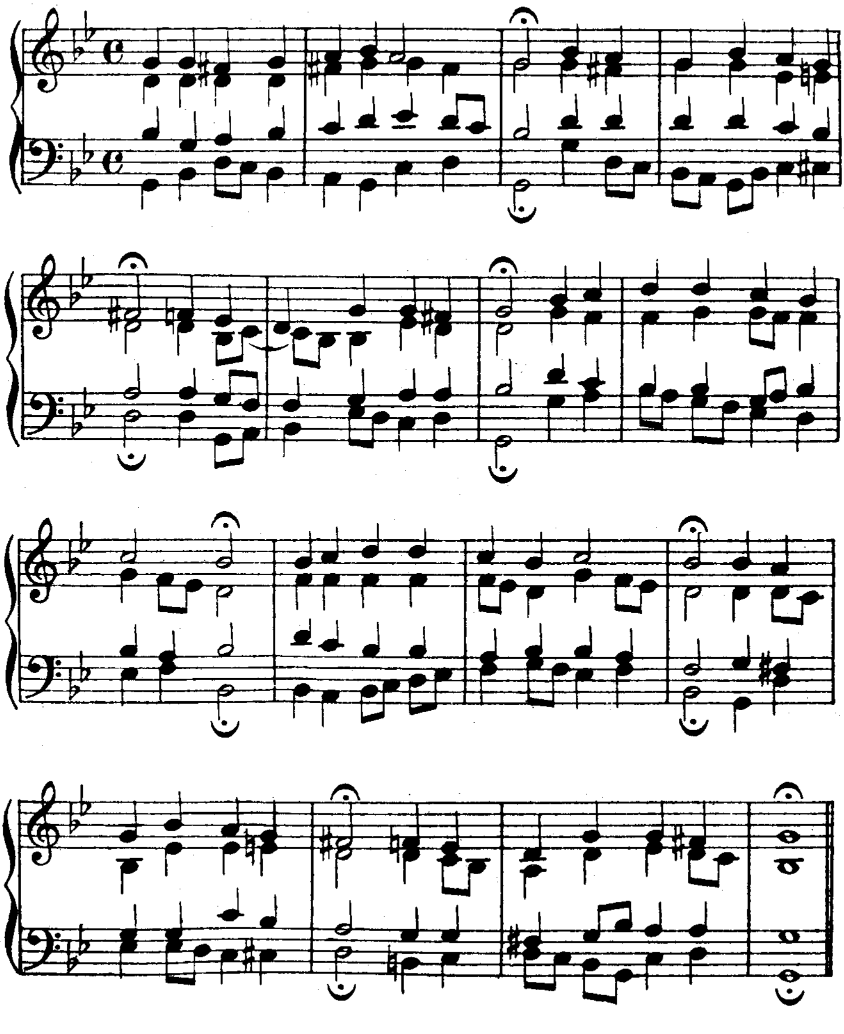
A következőkben ismétlődik a második és a harmadik szakasz. Minthogy háromszor is fordul elő ismétlés, azáltal fogunk változatosságot létrehozhatni, ha az egyező szakaszokat változtatott harmonizálással különböztetjük meg egymástól. A harmadik és utolsó szakasz világosan utal az alteráció által hangnemi kitérésre is. Változatosság kedvéért ezt is kétféle módon oldjuk meg; először *B*-dúrba, másodszor *c*-mollba irányulhat a kitérés:
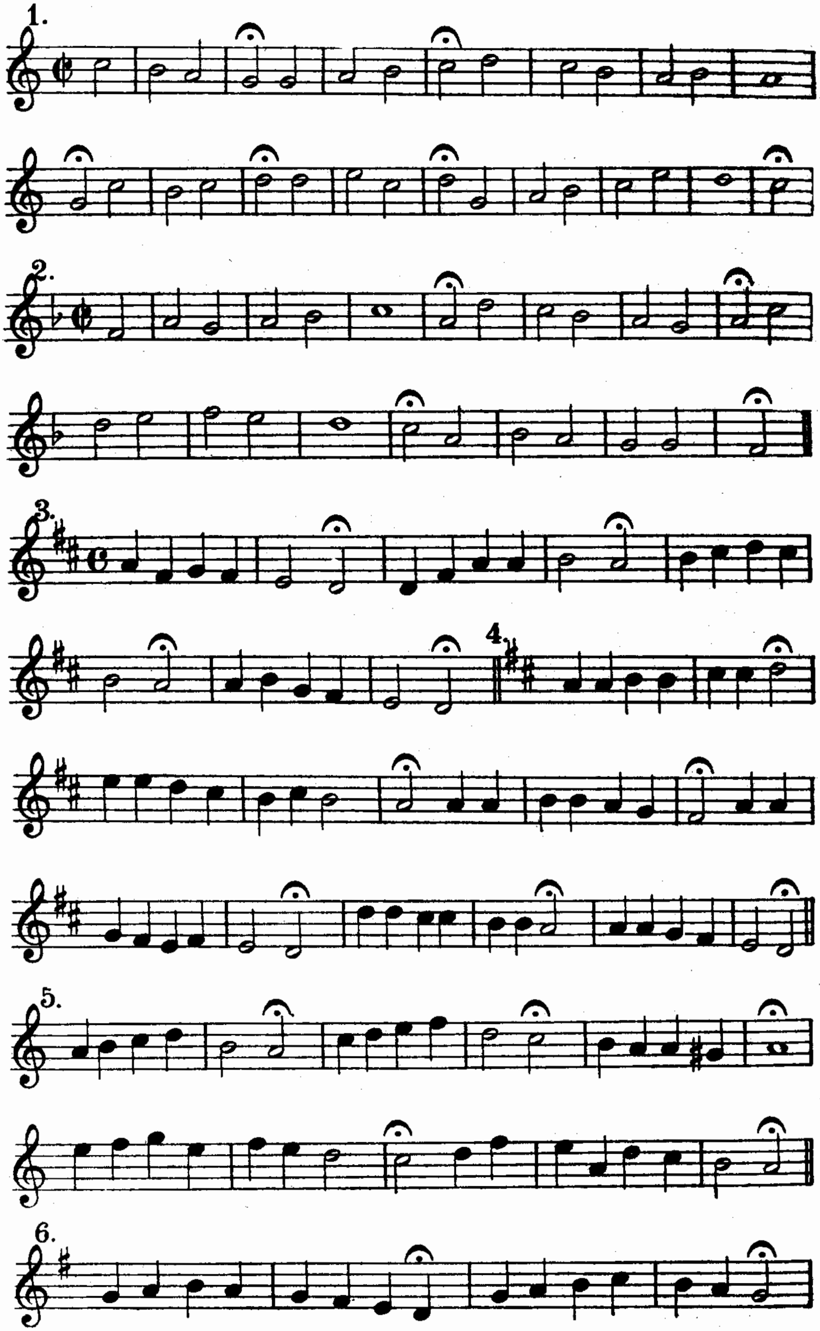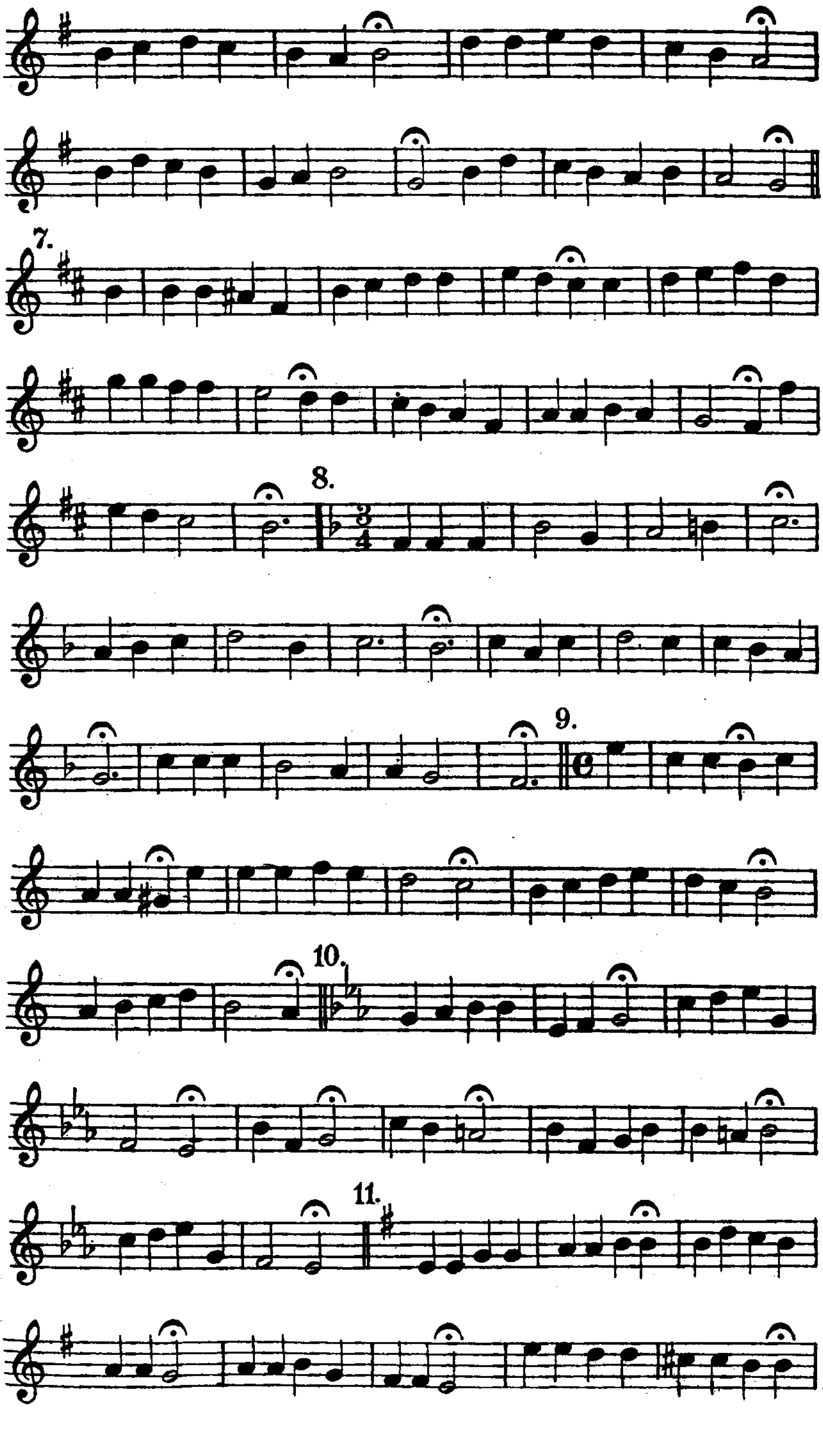






A kidolgozásnál megfelelő helyen figurációs hangok is alkalmazhatók. Különösen jó szolgálatot tesznek az átfutó hangok, amennyiben oly esetben, mikor valamelyik szólam terc-lépést tesz, a távolságot hangsúlytalan részen átfutó hanggal tölthetjük ki.
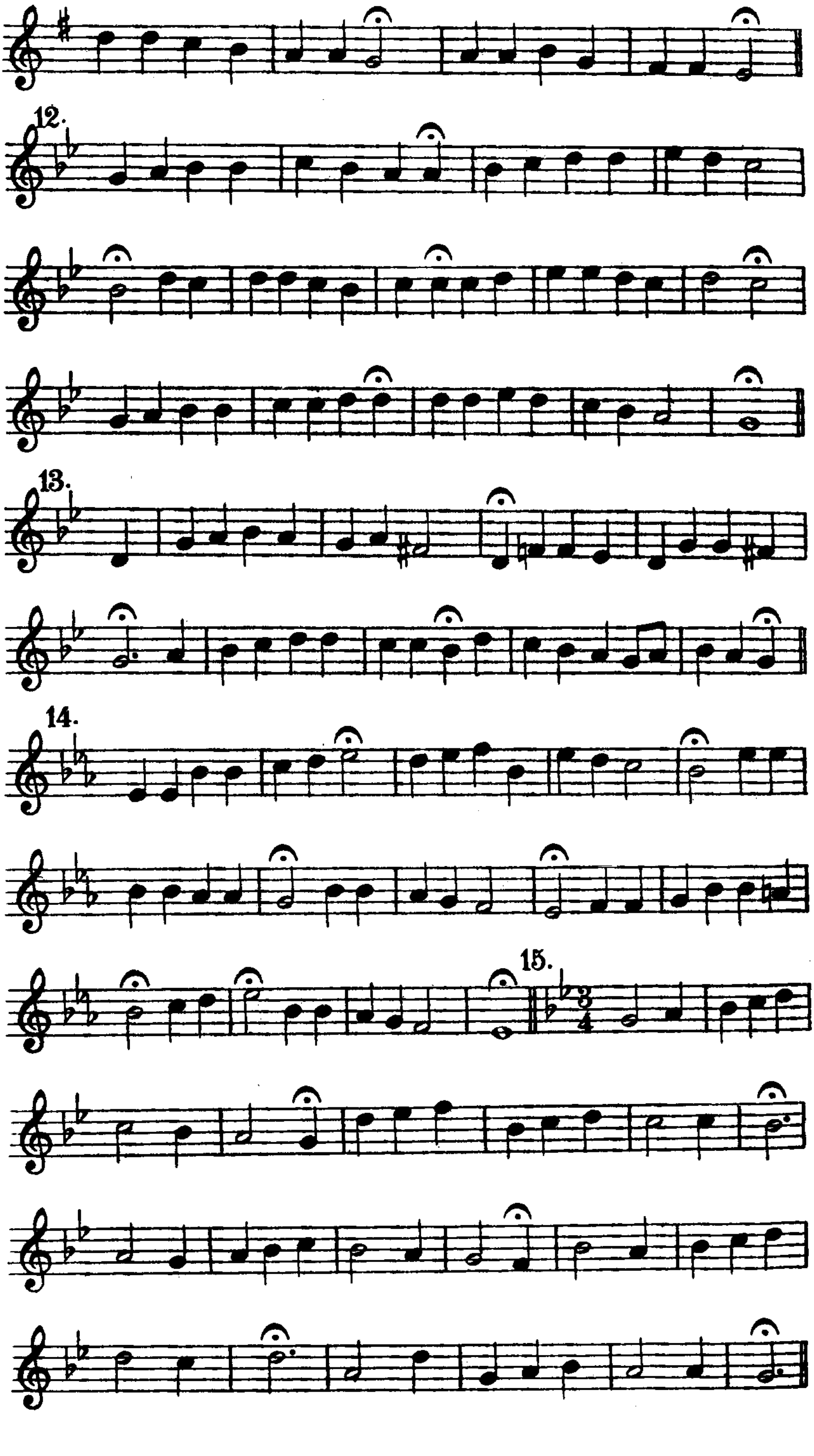


XXXIV. LECKE.
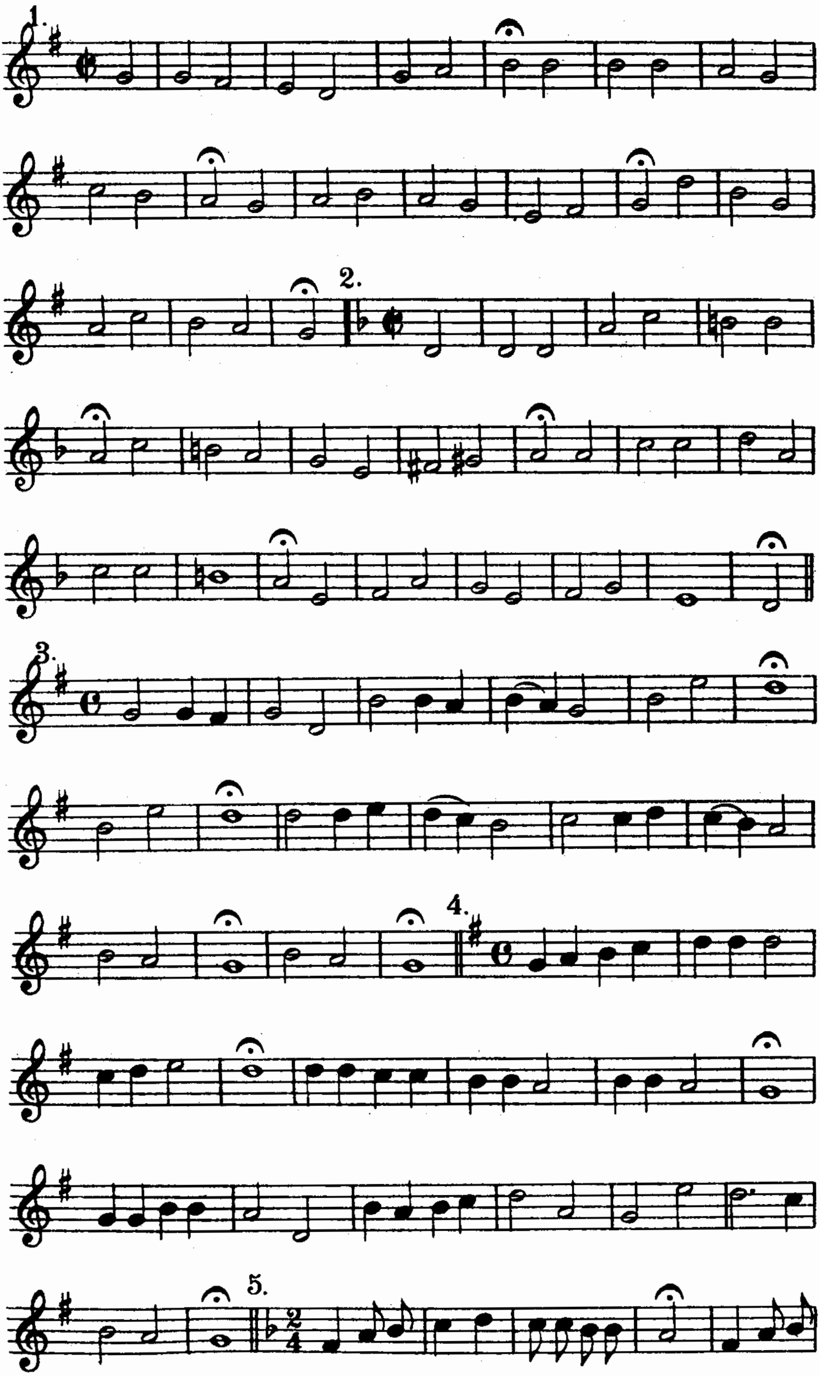
1)
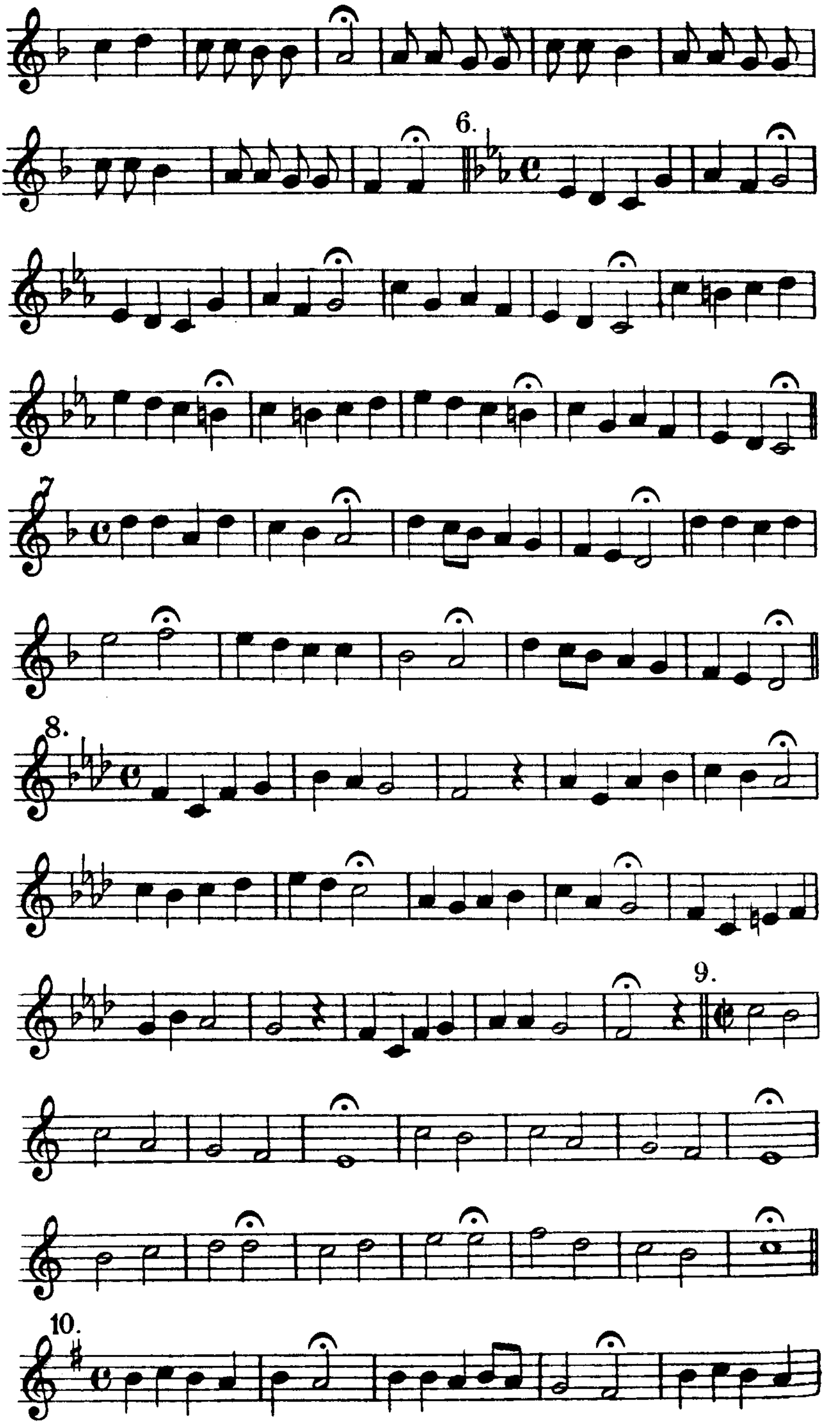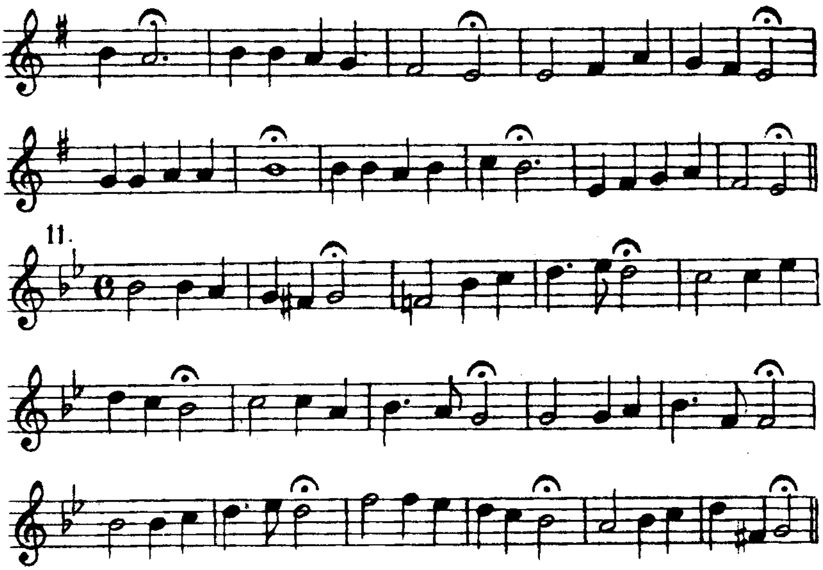



7.
8.
9.
10.
11.


12.
13.
14.
15.
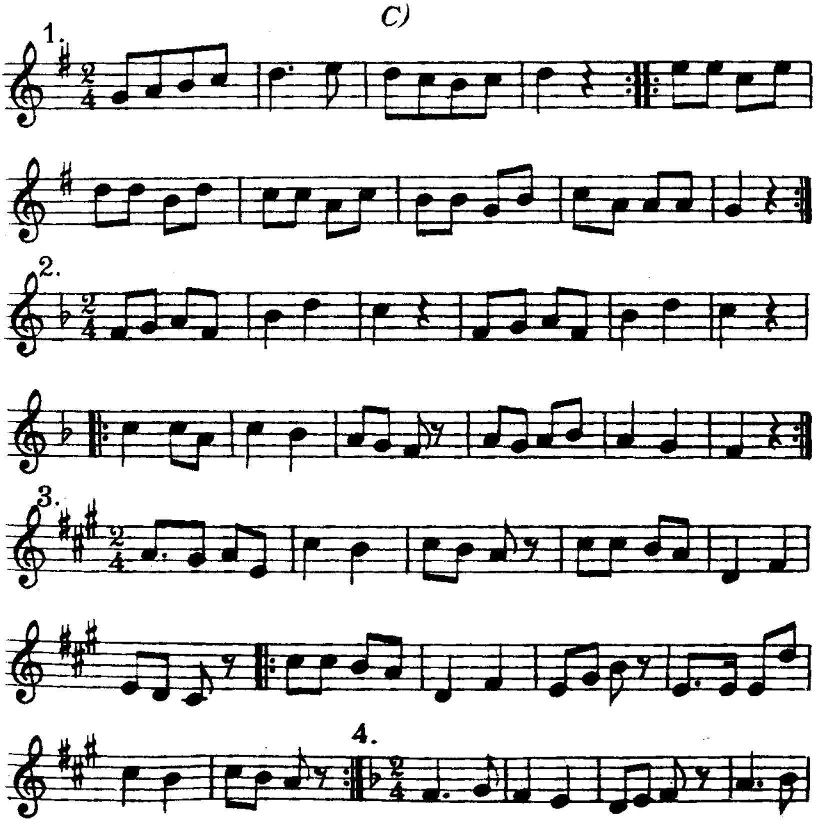
В)
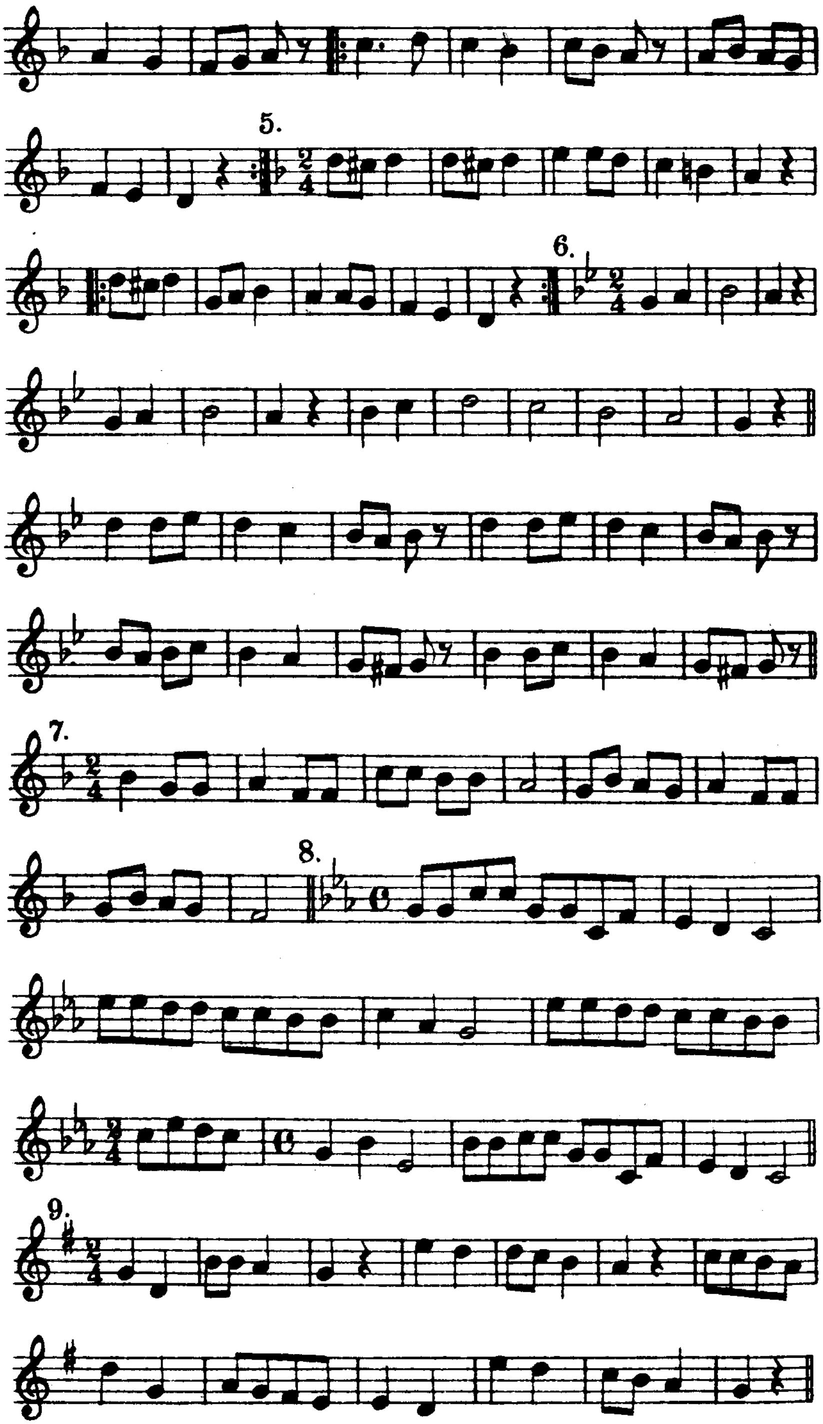



6.
7
8.
9.
10.



C)

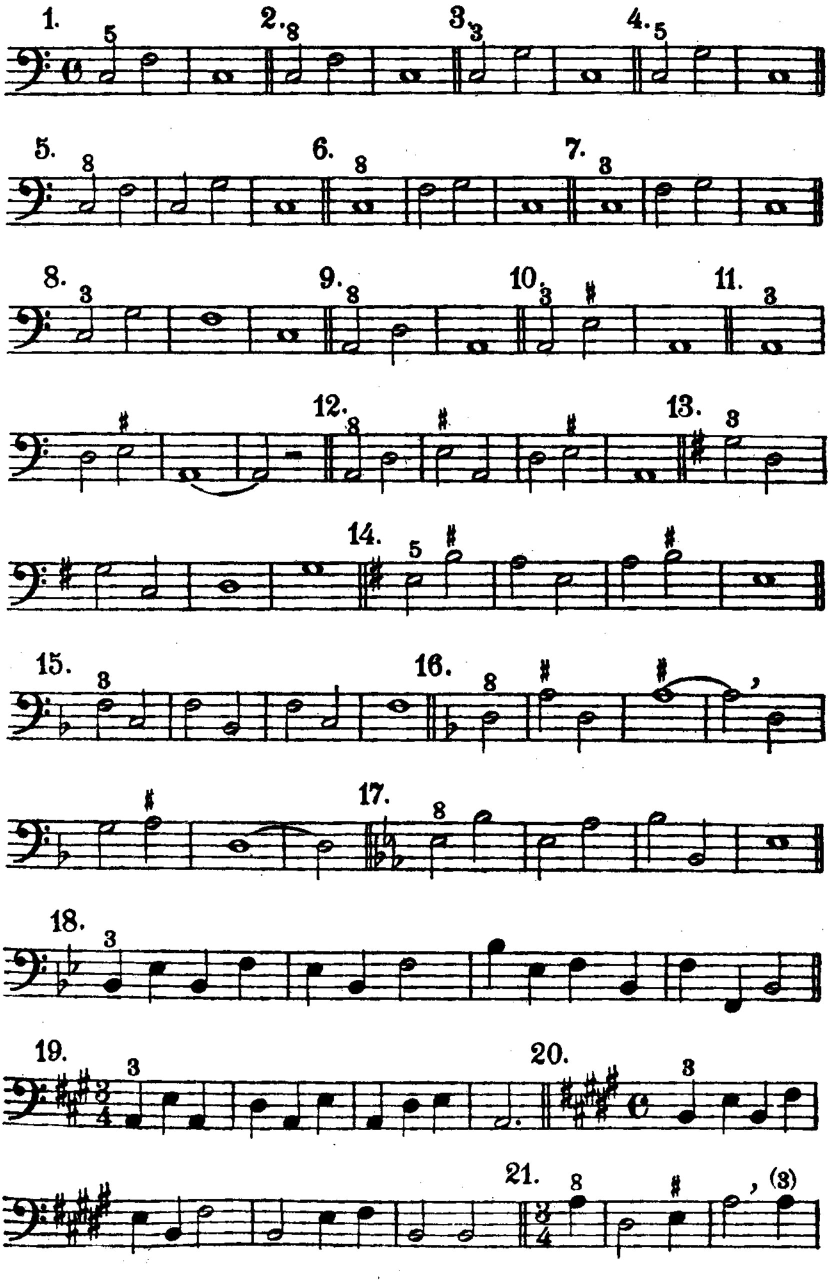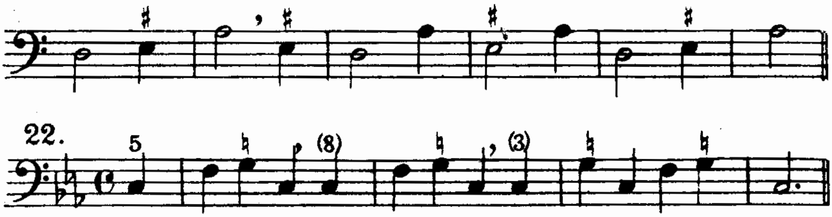



5.
6.
7.
8.
9.

FÜGGELÉK.
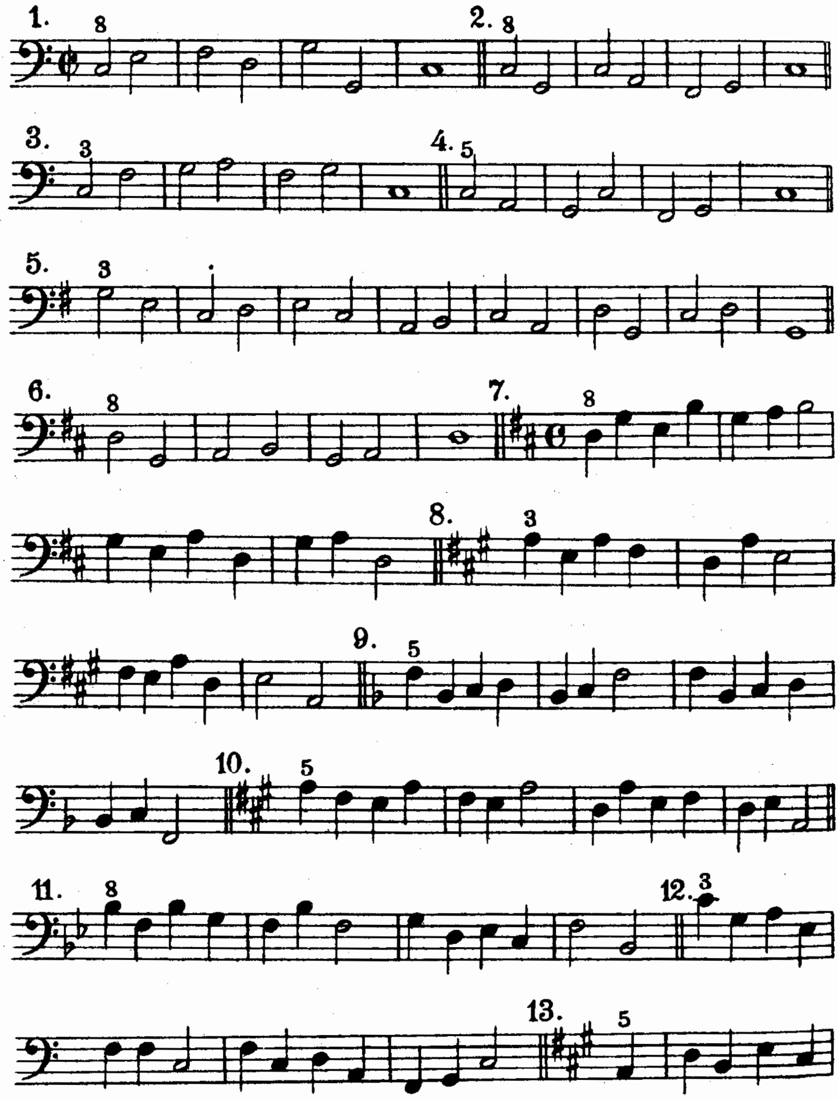
A szöveg közt előforduló leckék kidolgozott basszusai:
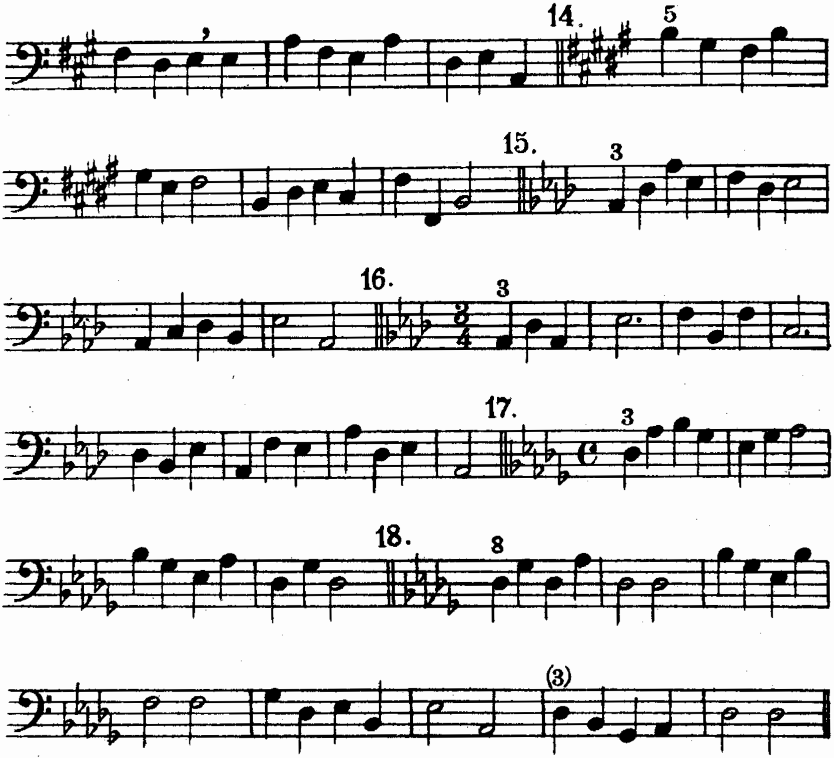
I. LECKE.
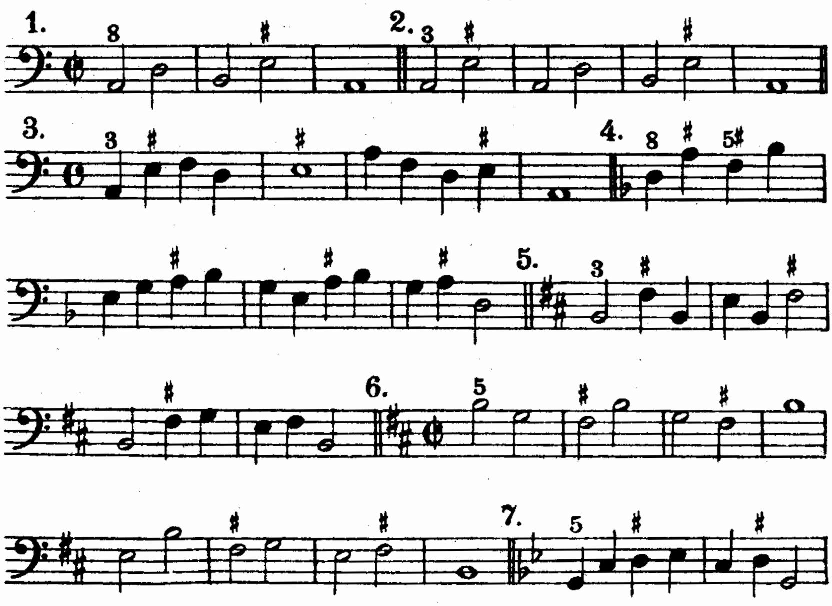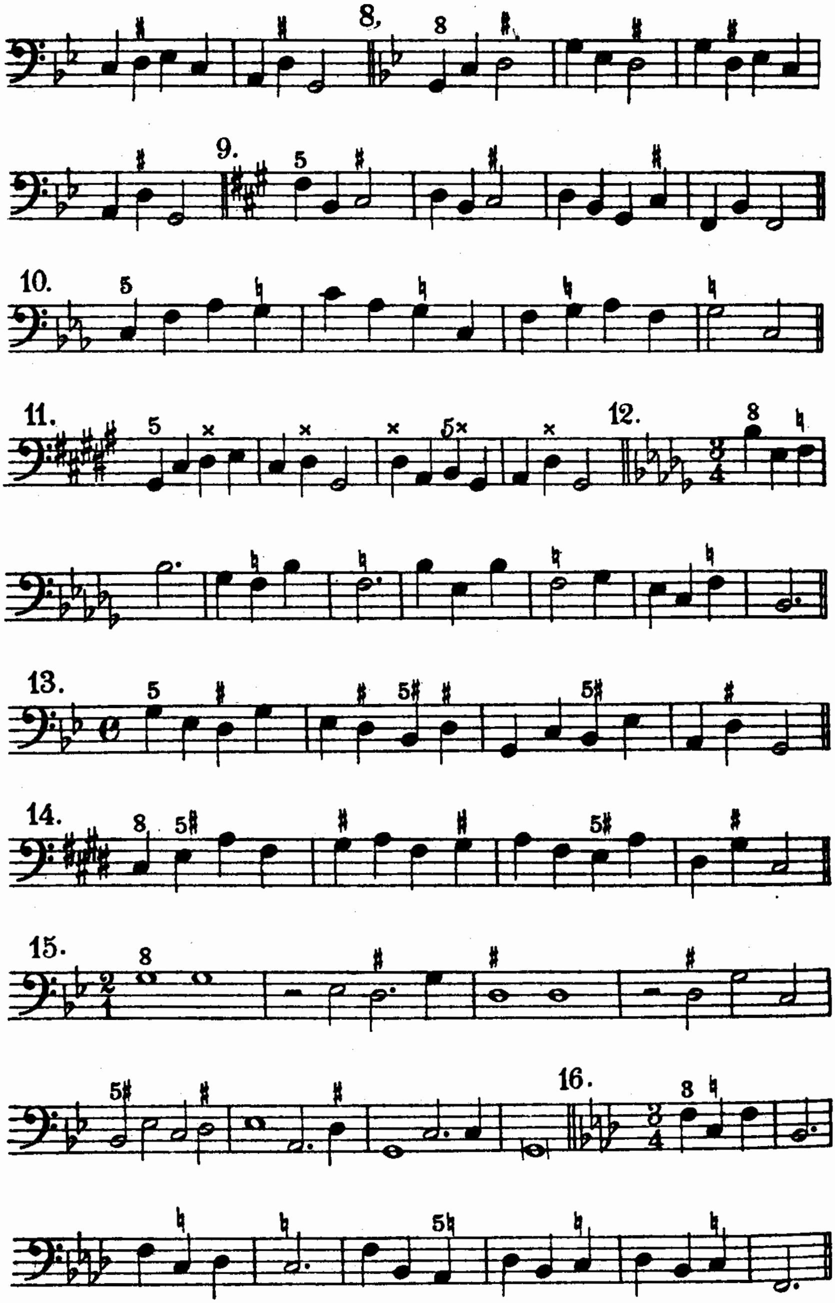




II. LECKE.



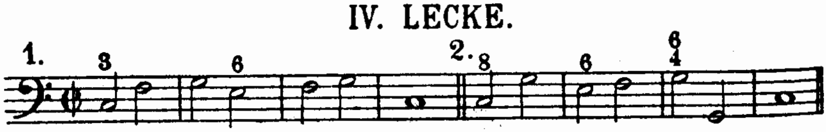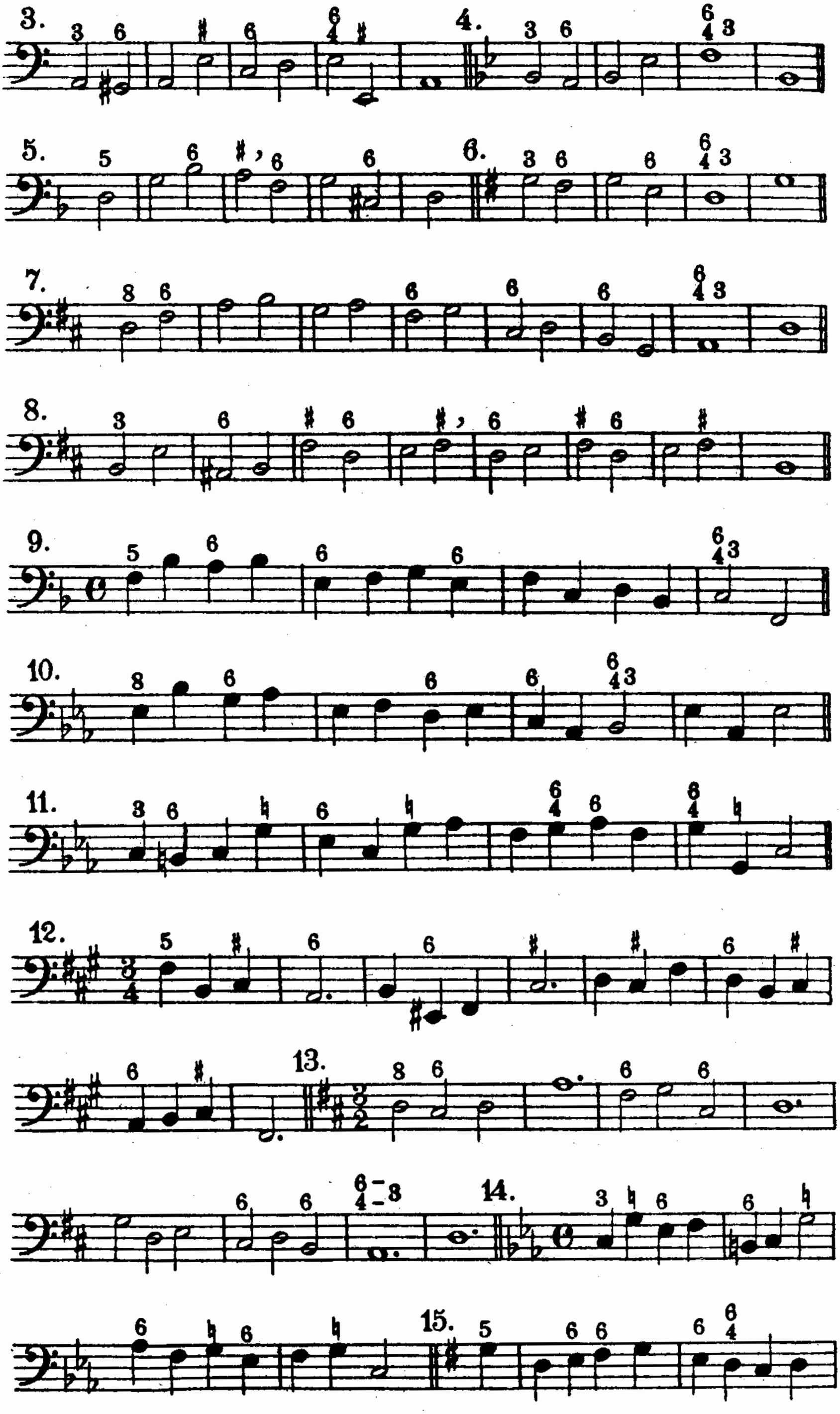


III. LECKE.
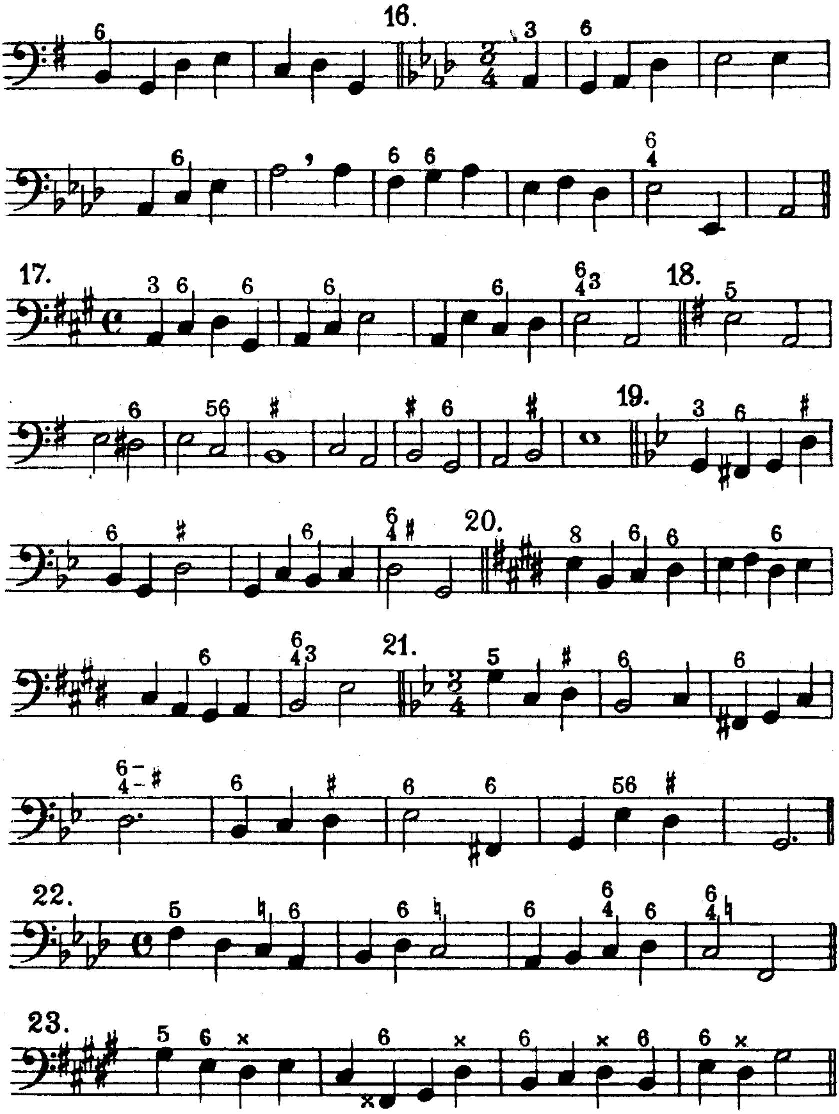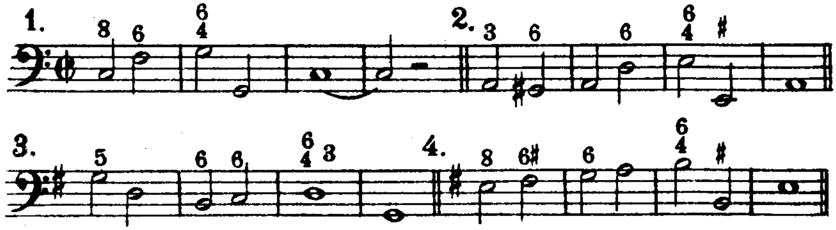




IV. LECKE.
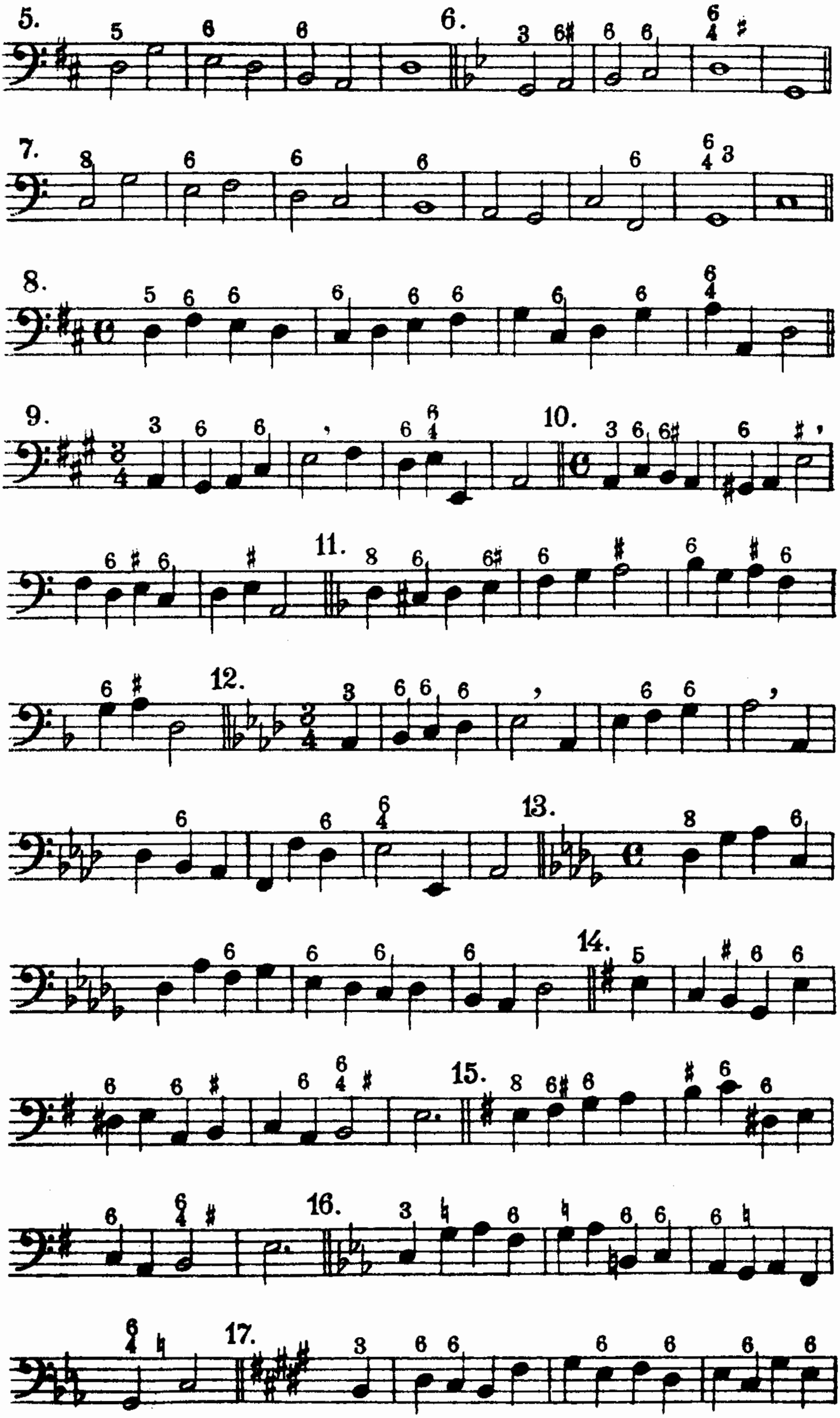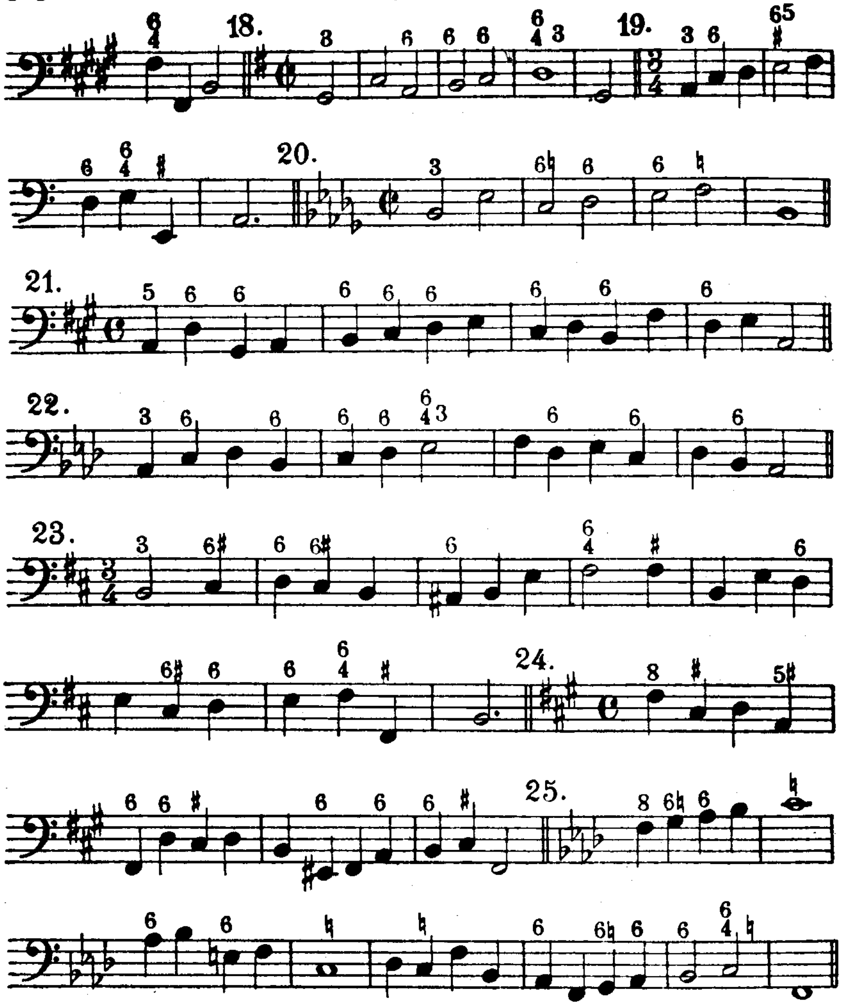



3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
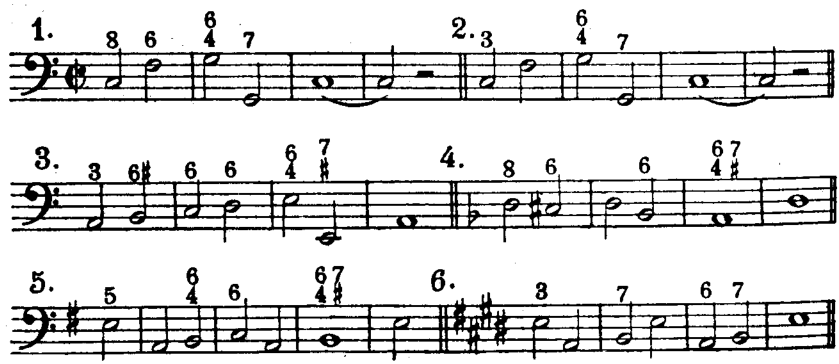


V. LECKE.
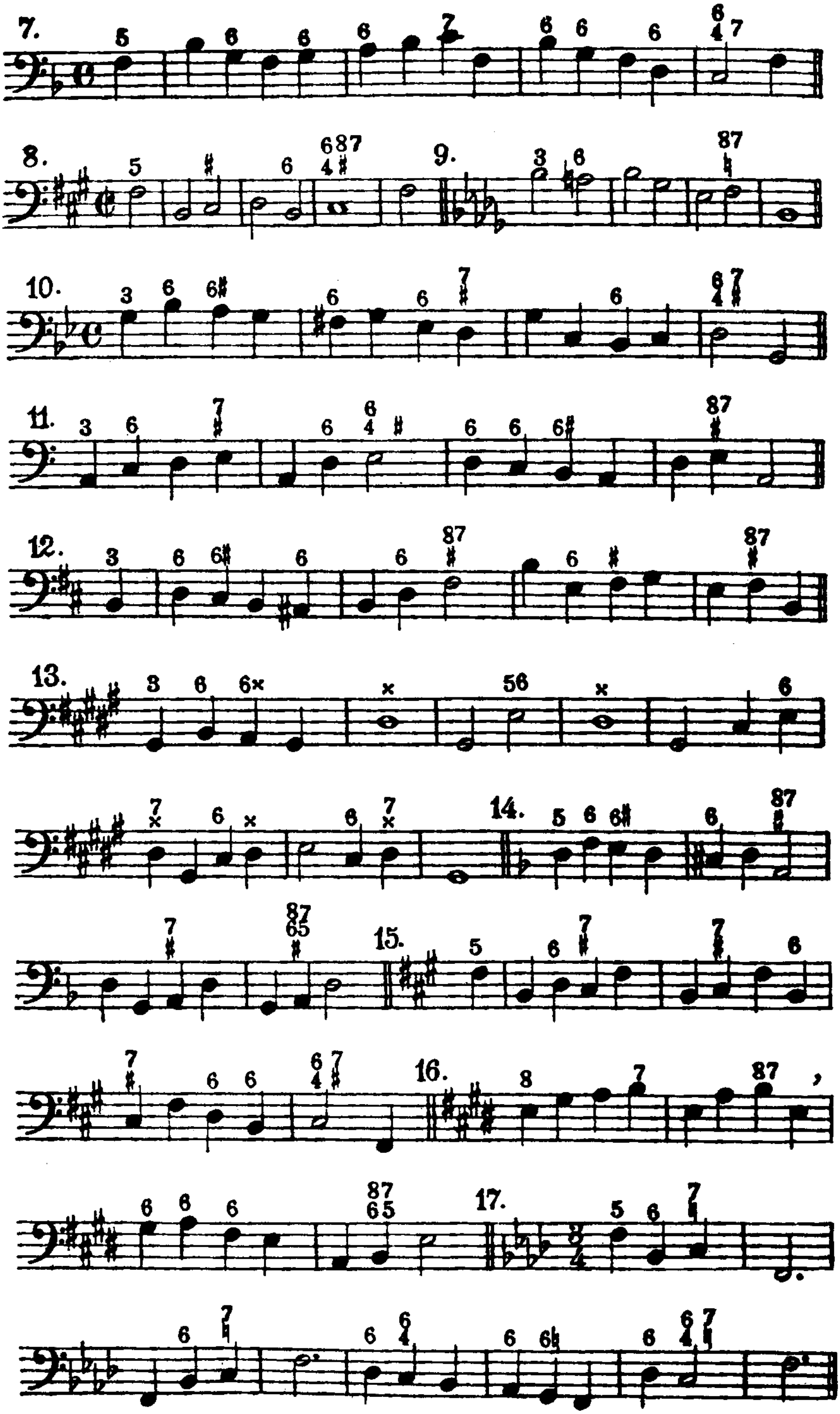



5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
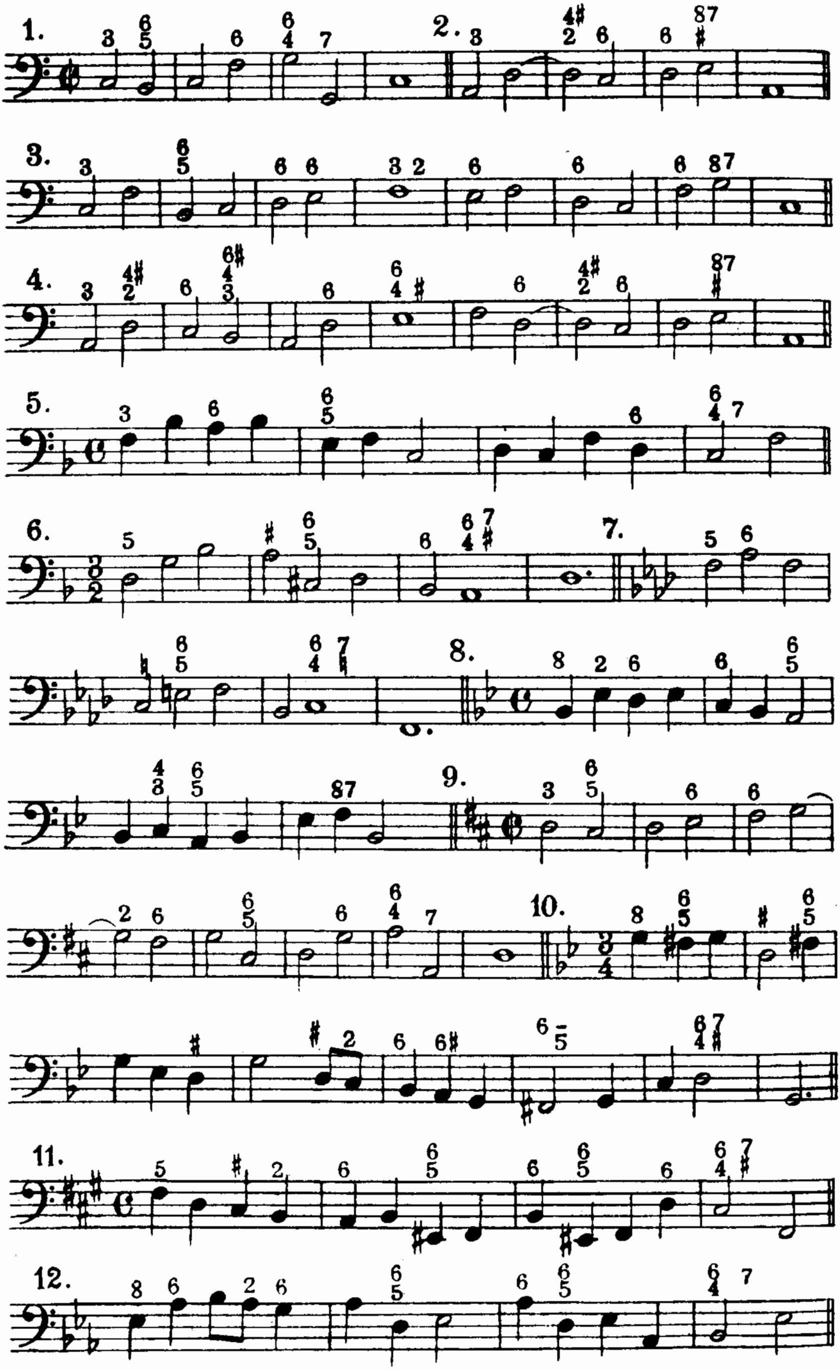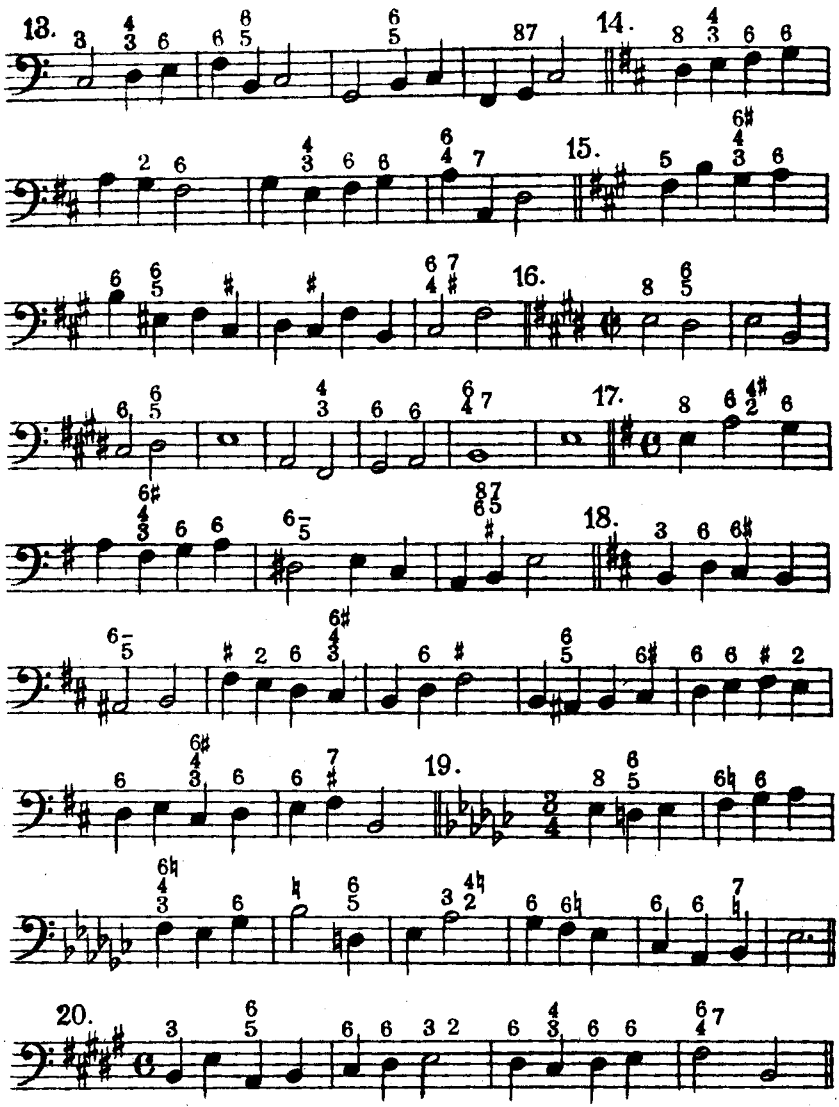


VIII. LECKE.
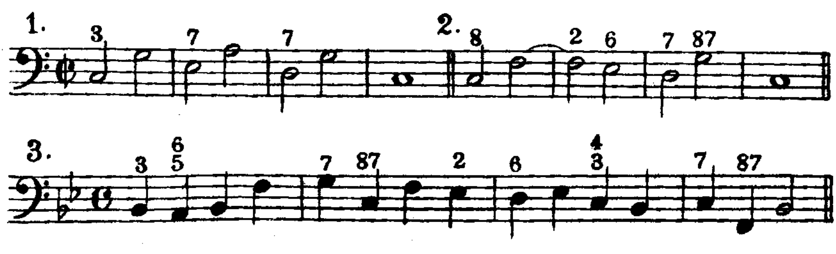



7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
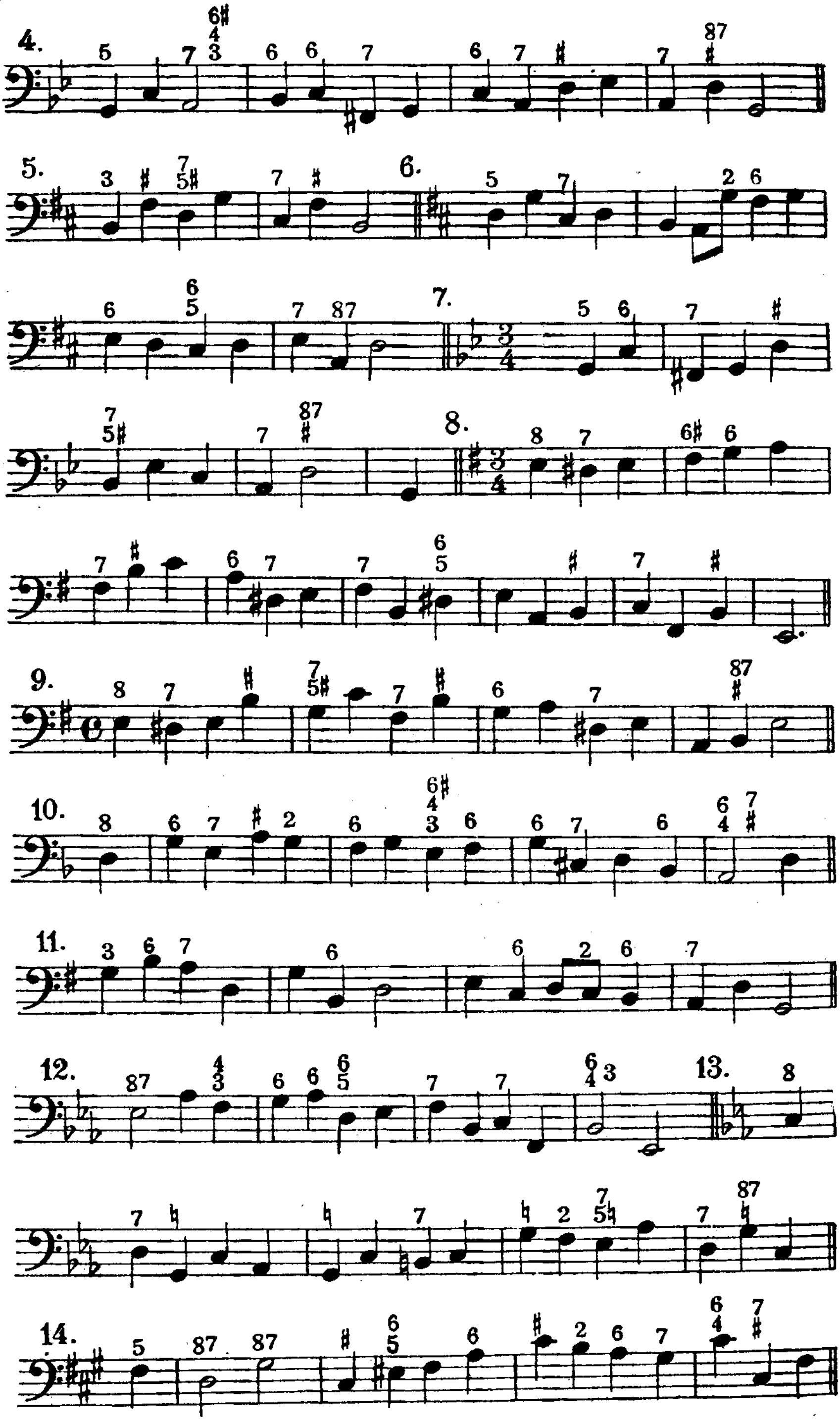
IX. LECKE
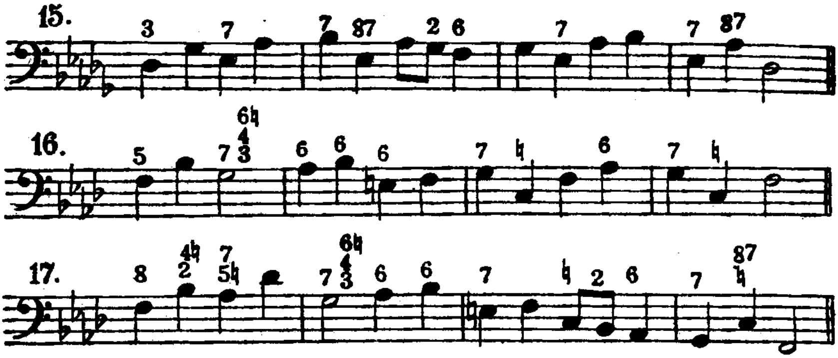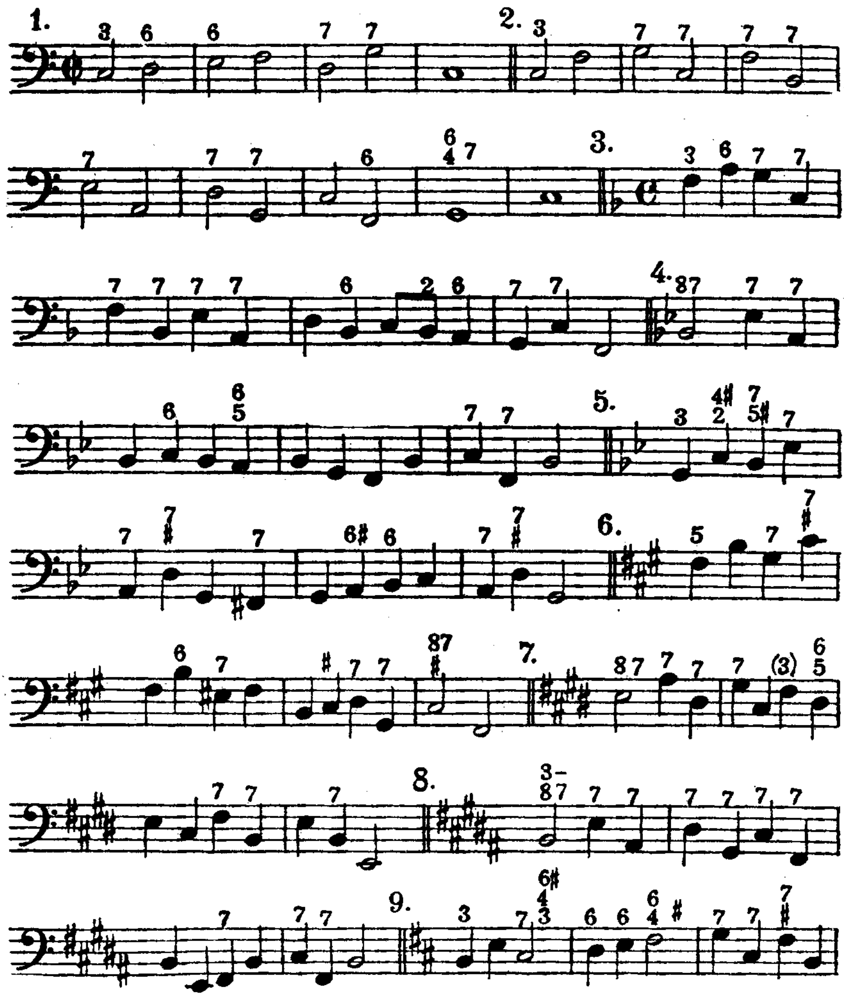




XIII. LECKE.
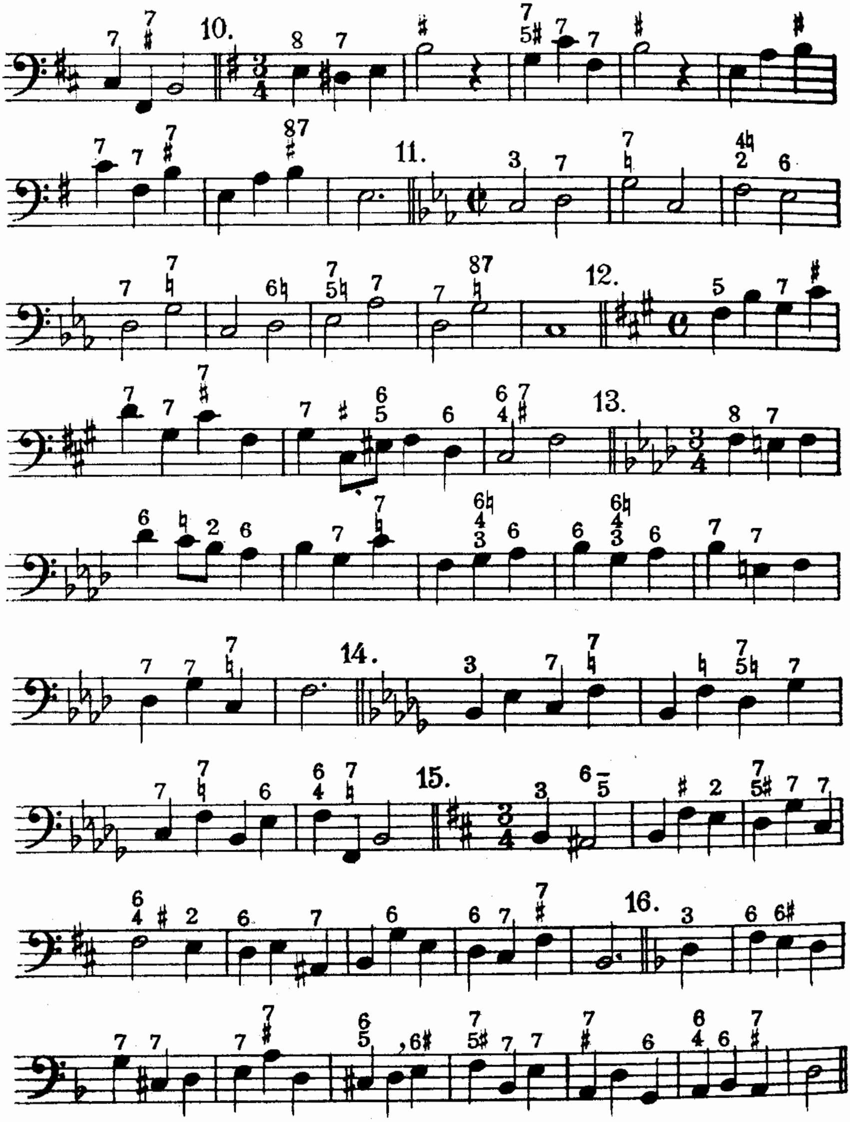



4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
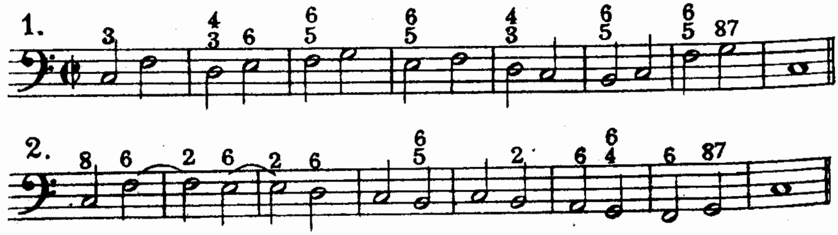


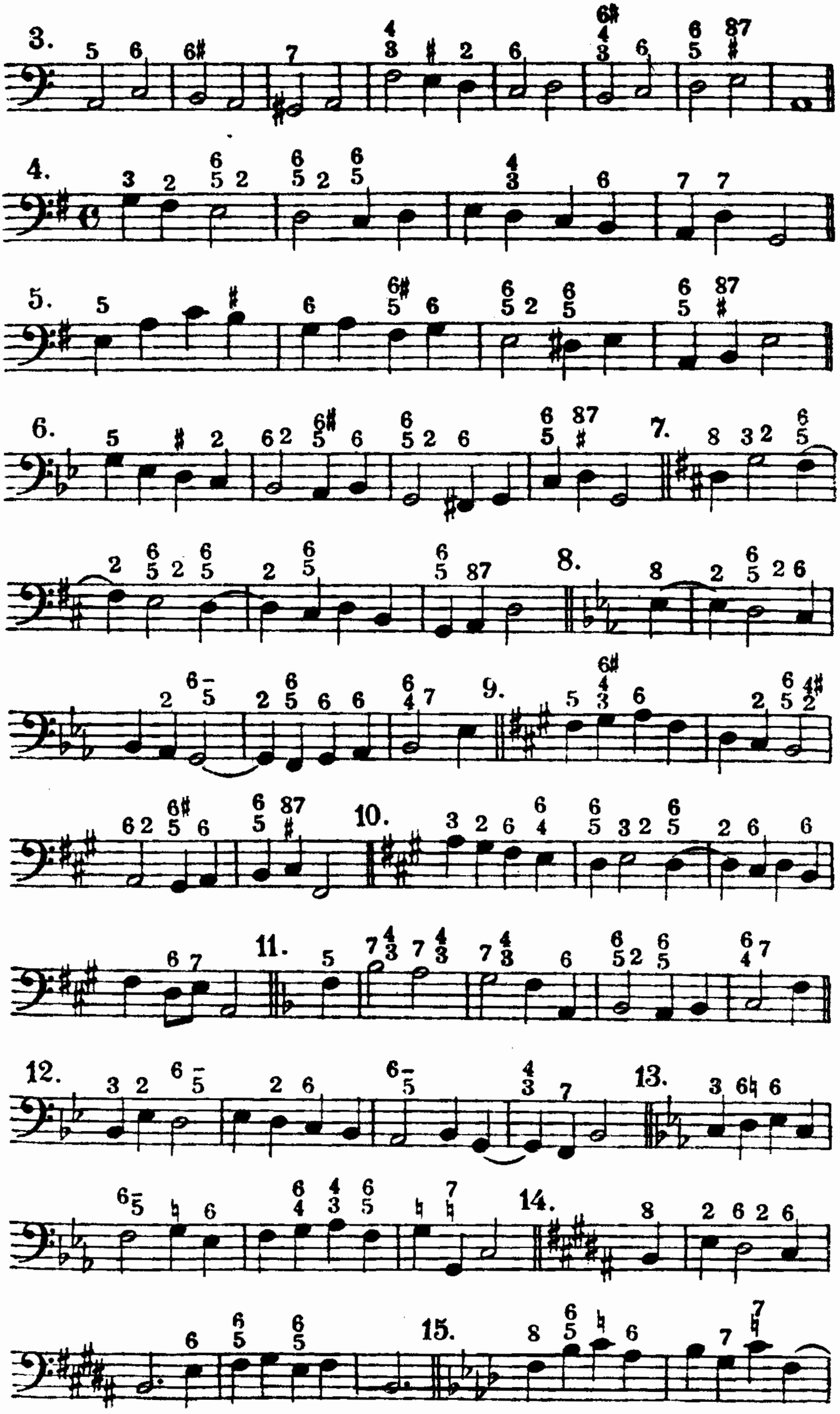
XIV. LECKE.

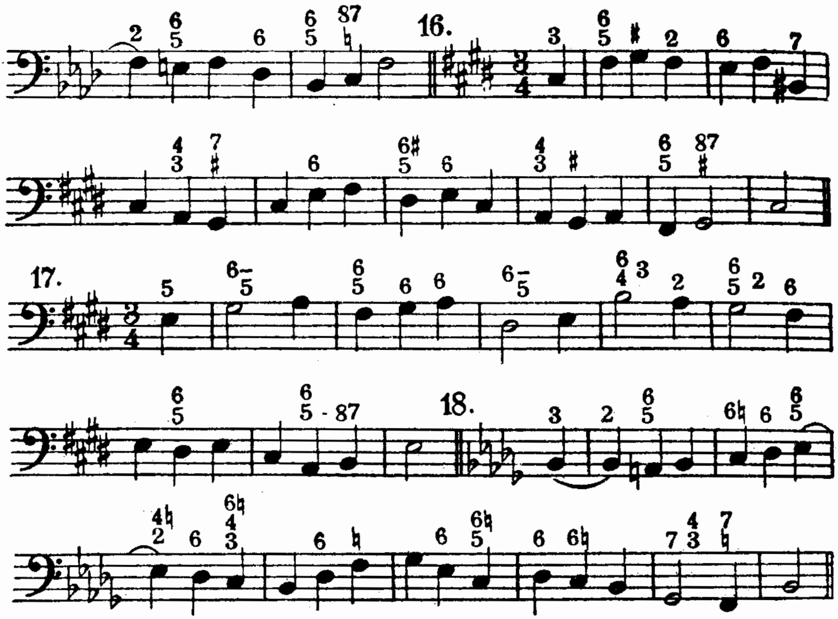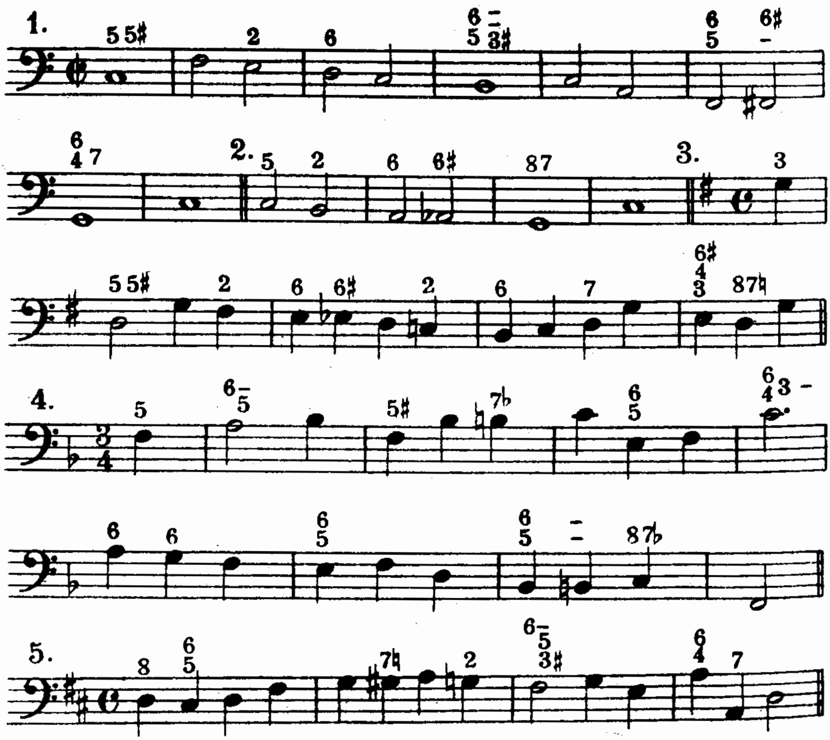




XV. LECKE.
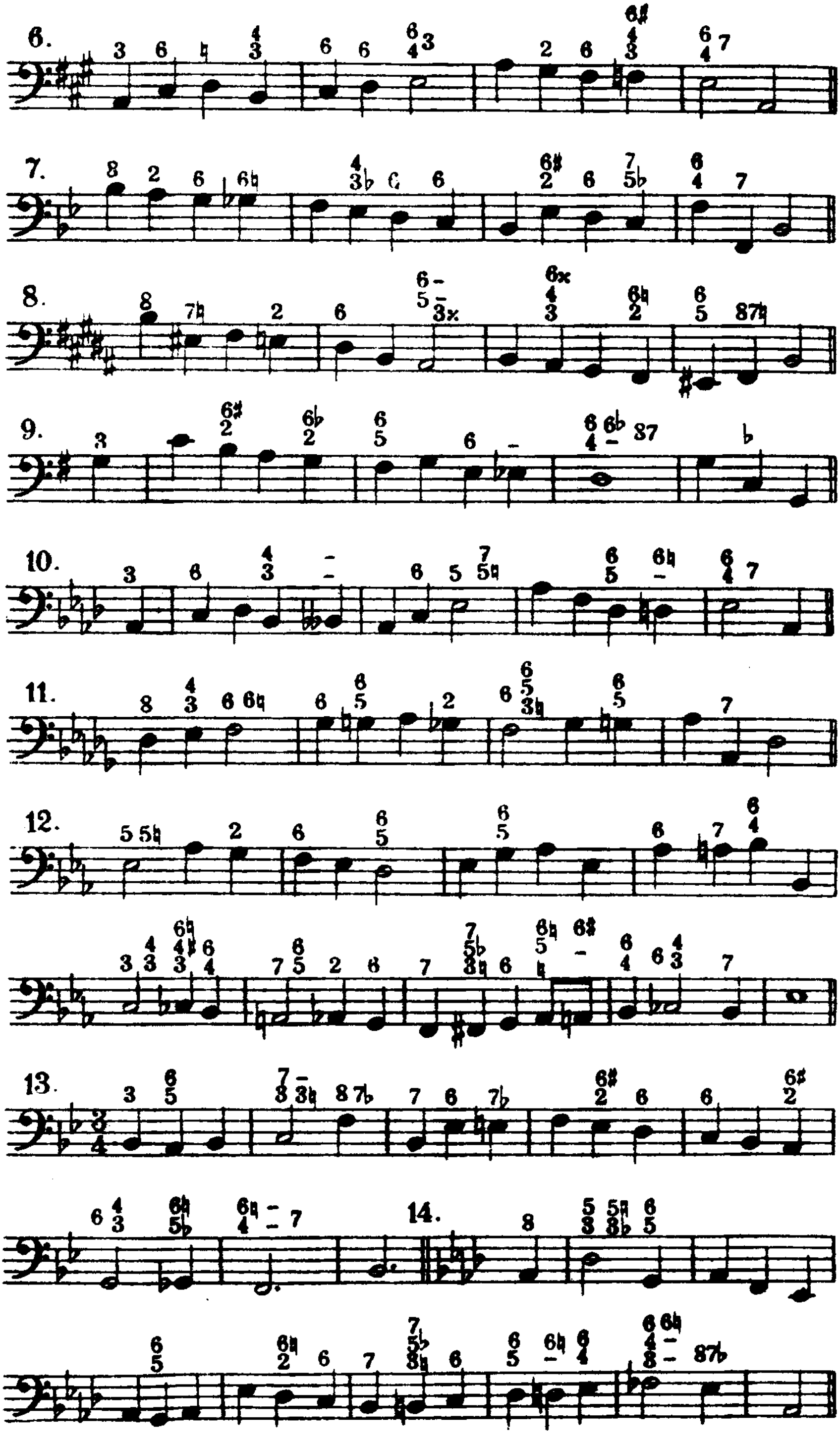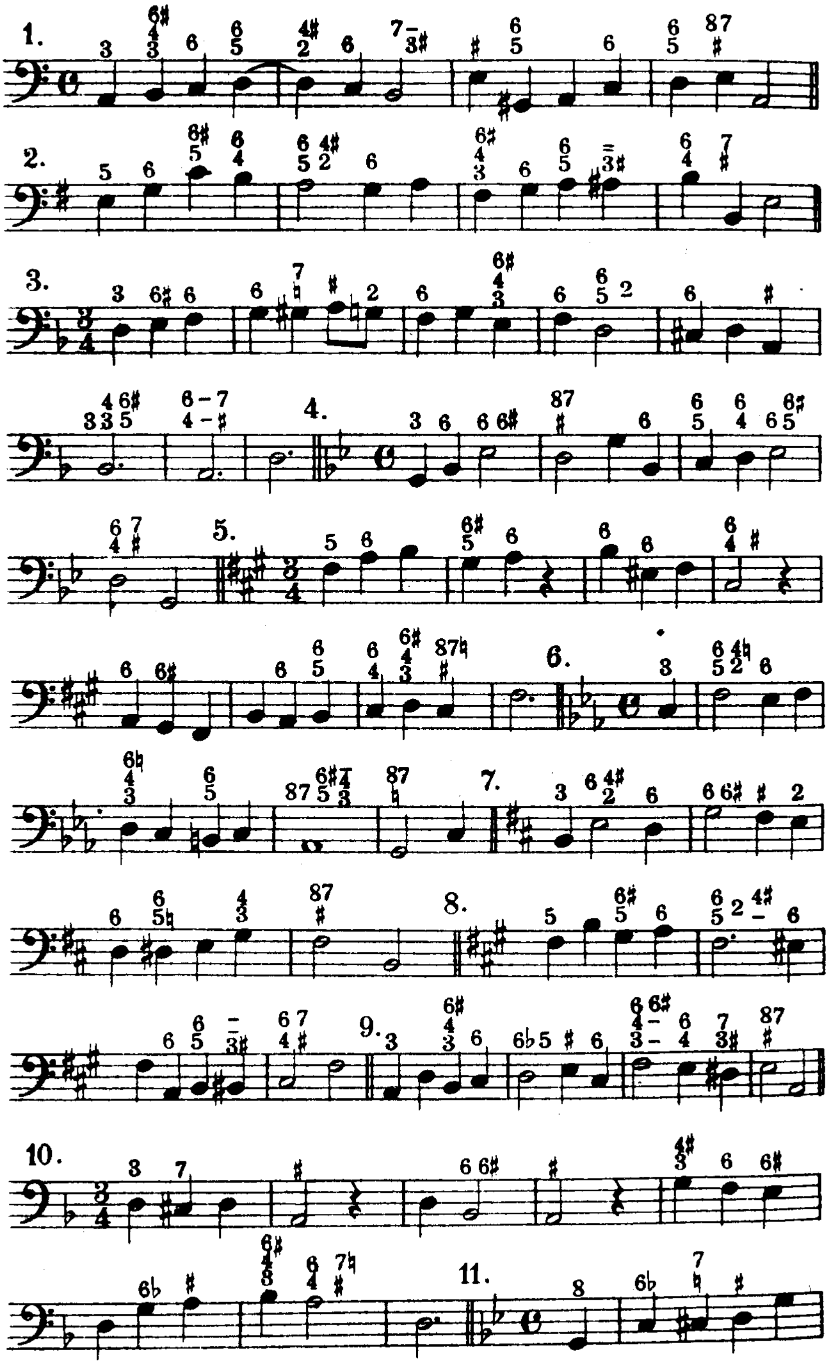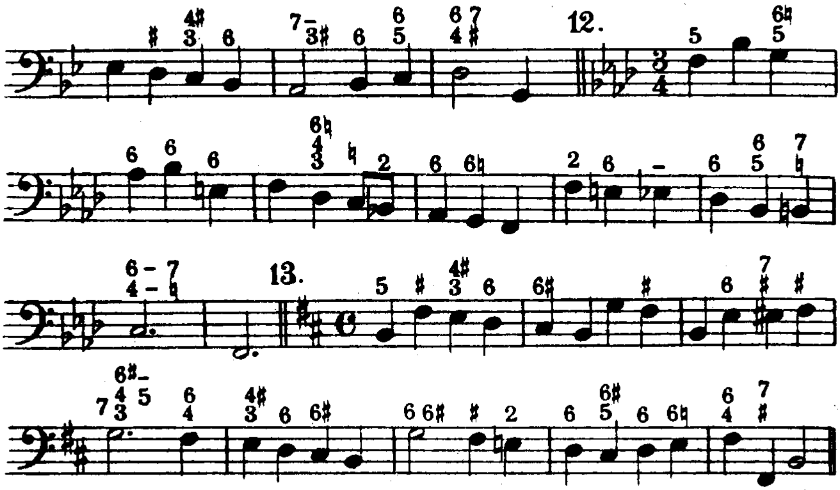






XIX. LECKE.
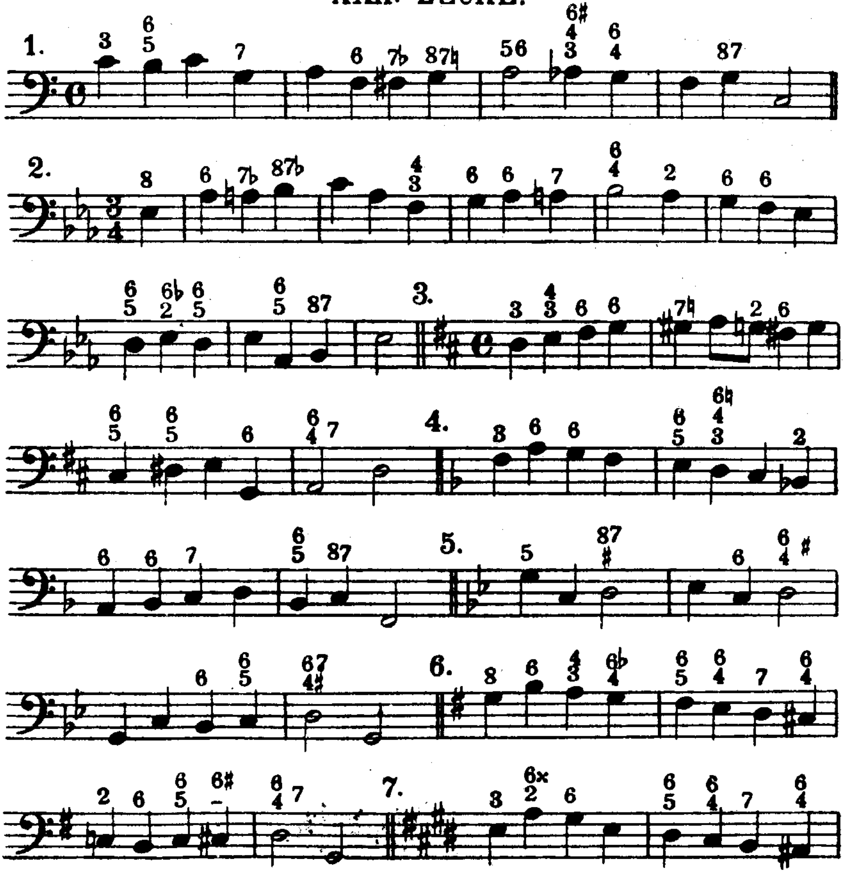



6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
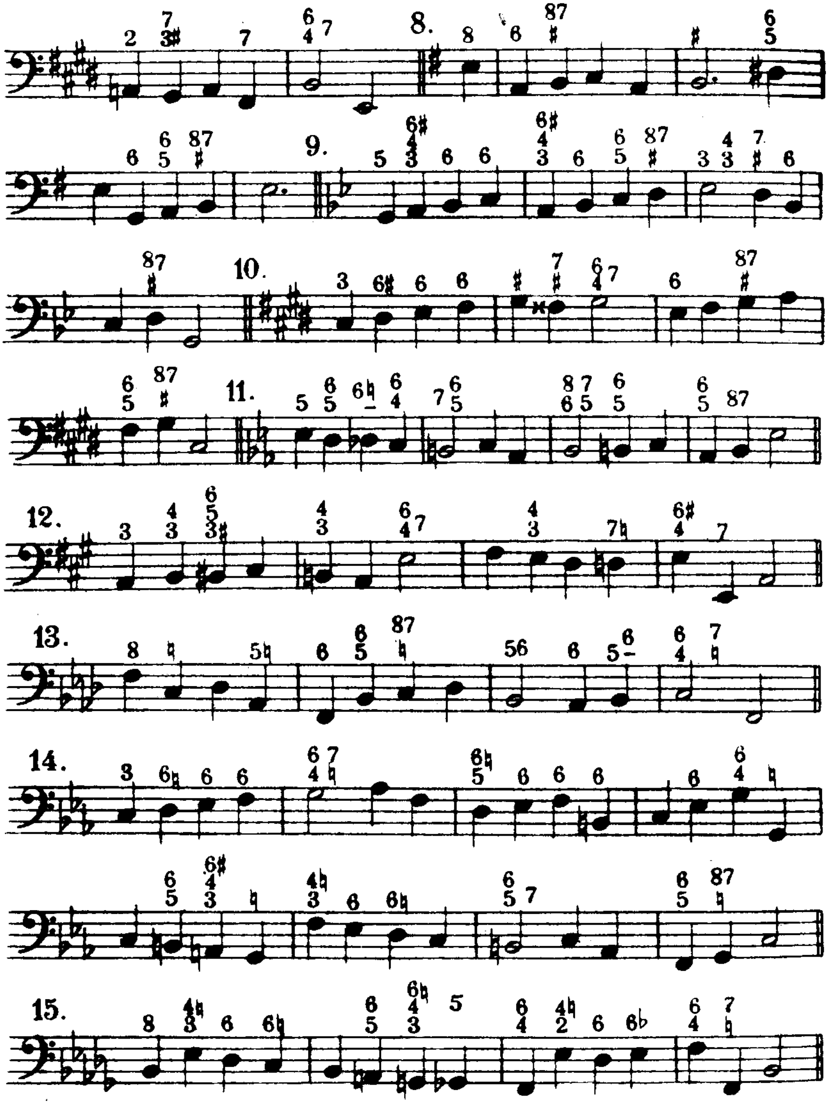
XX. LECKE.
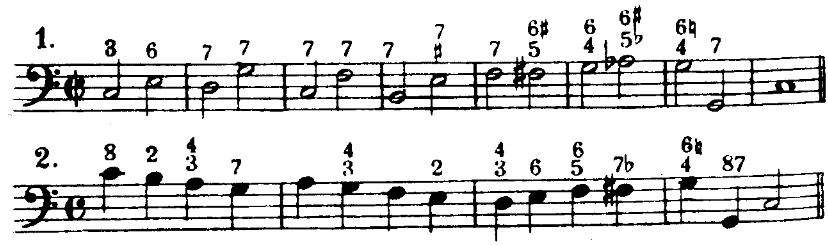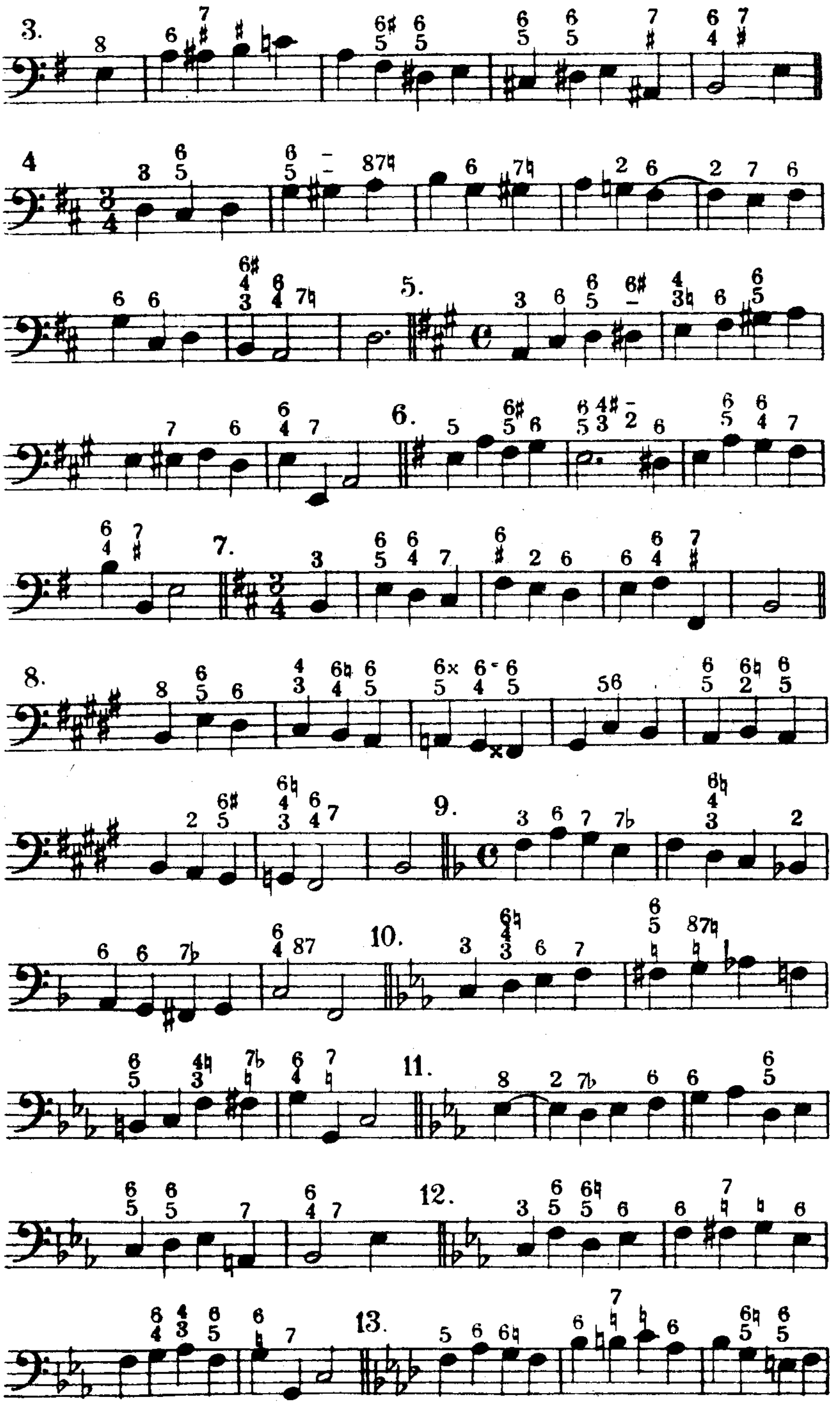




XXII. LECKE.
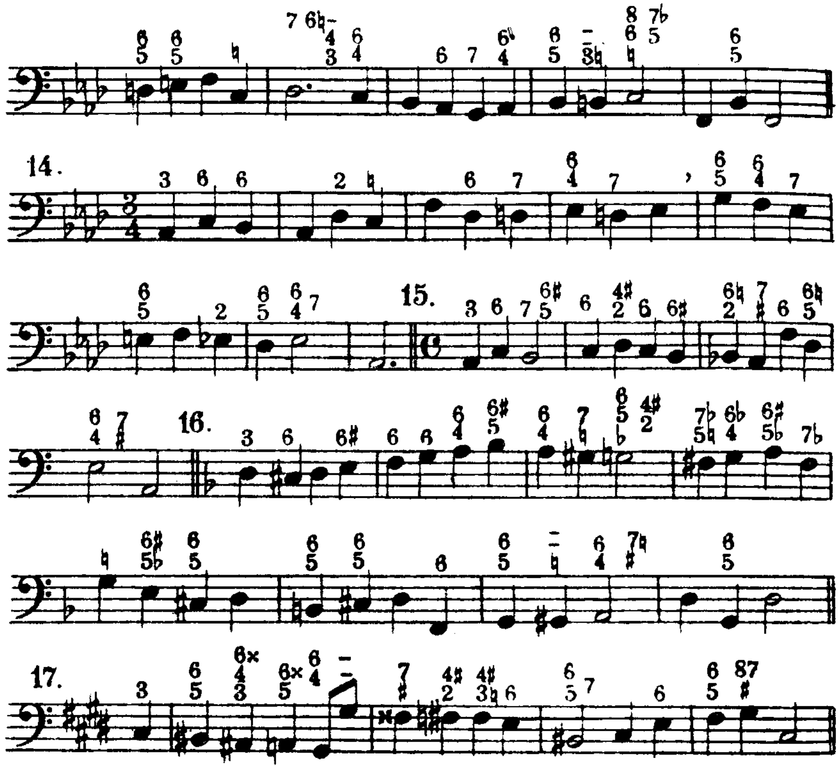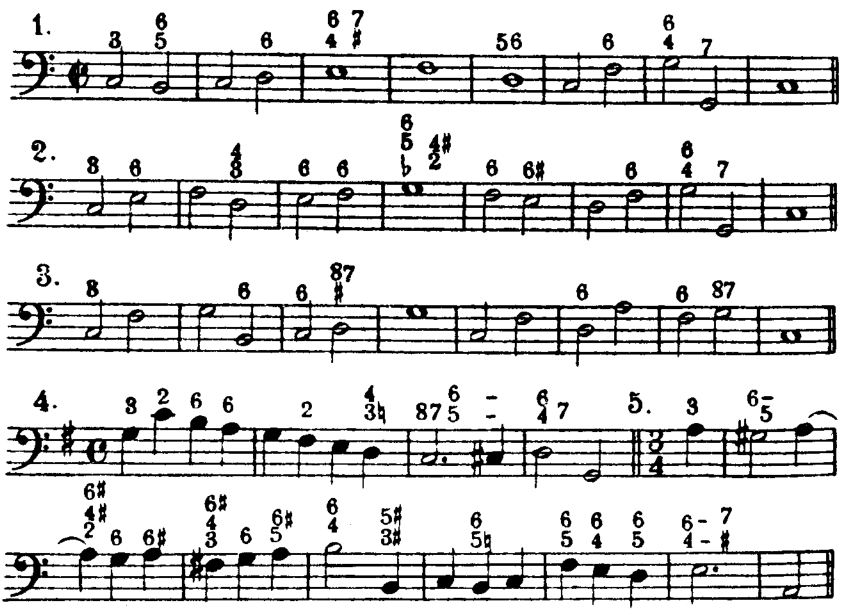




XXIII. LECKE
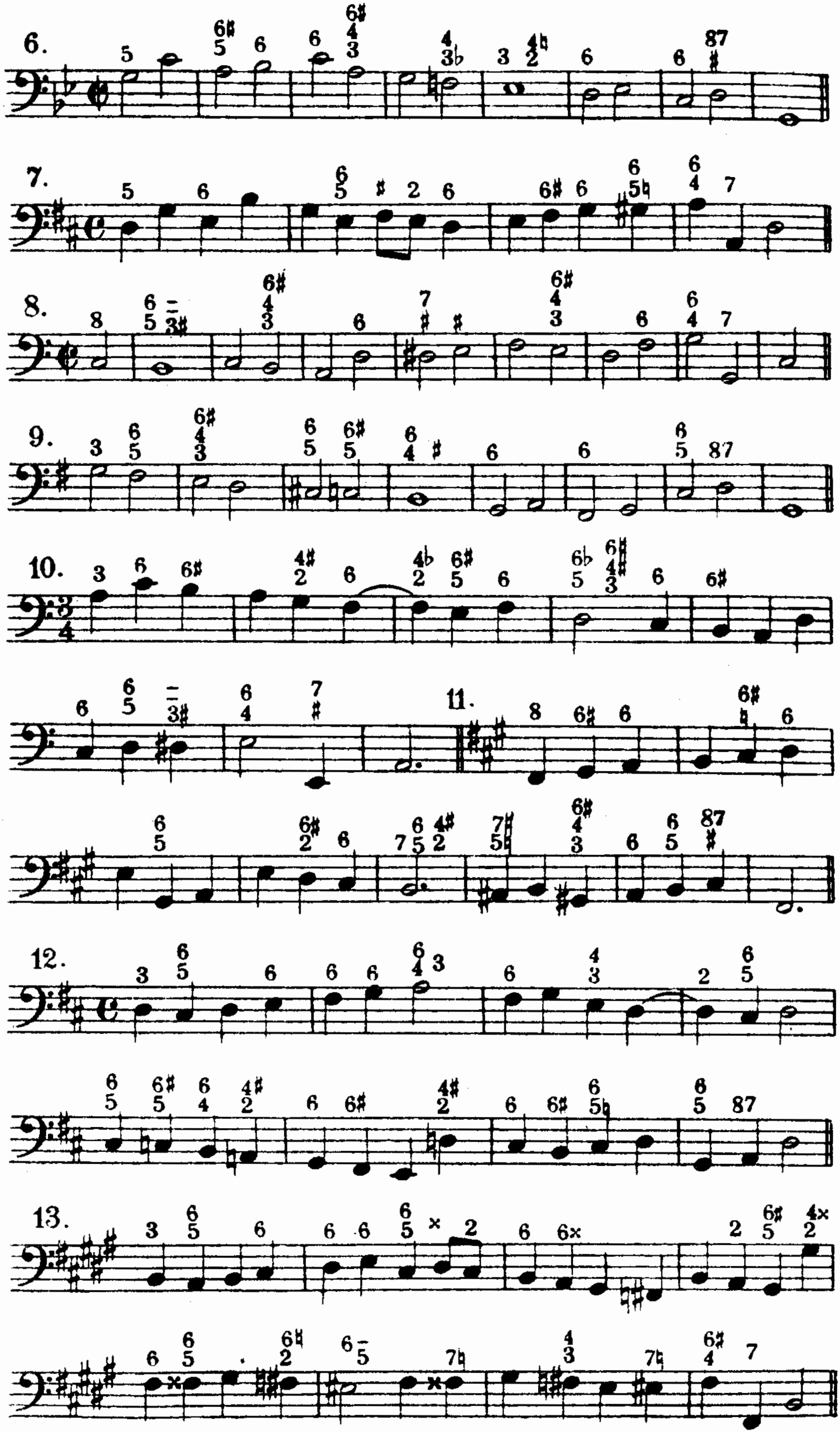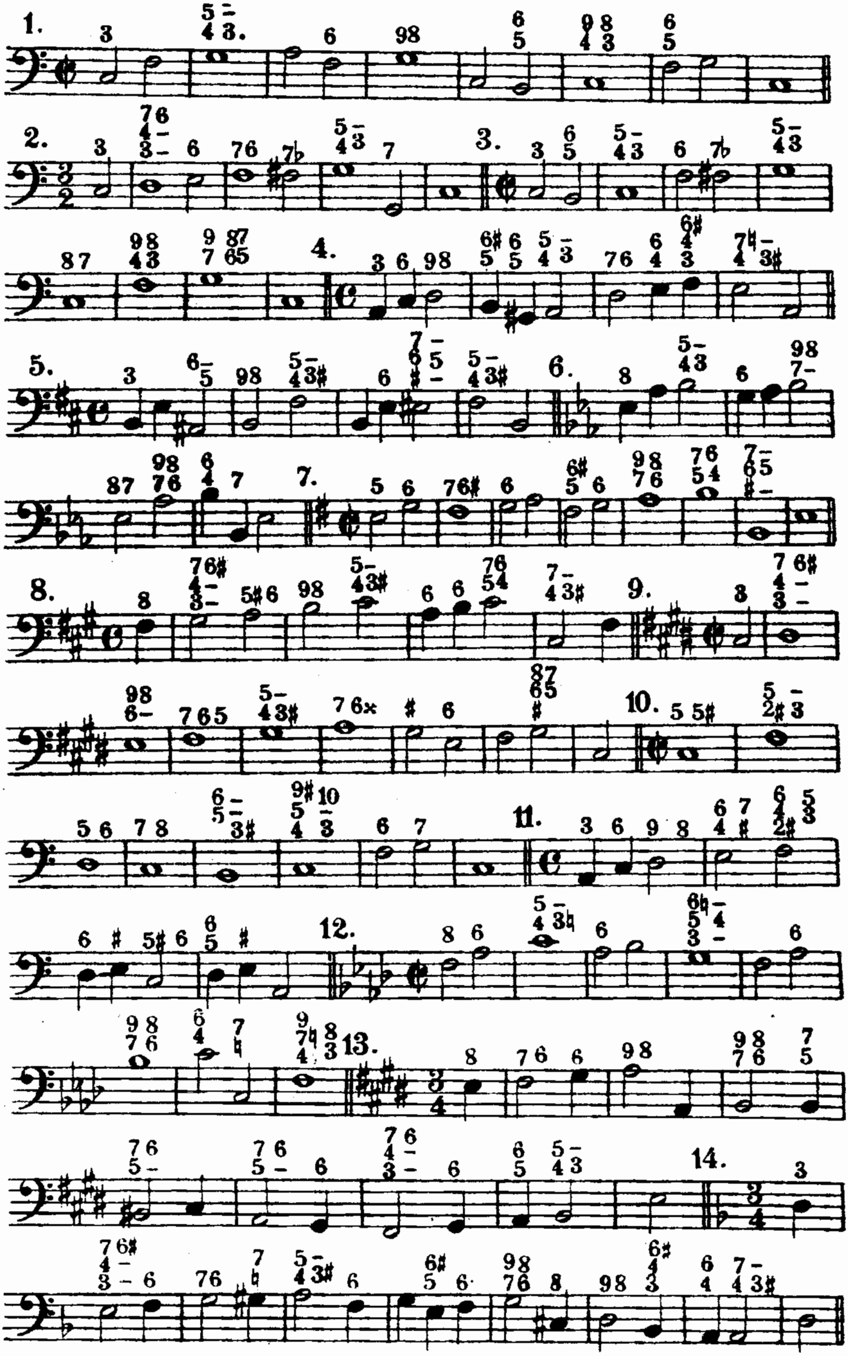






XXVI. LECKE.




6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.

XXVIII. LECKE.



— Vége —

Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.
Felelős szerkesztő Kalmár László. Műszaki szerkesztő Izsák Veronika.
Z. 1184/9 (33,95 A/5 ív) 74/20684 Zeneműnyomda, Budapest.
Felelős vezető Blaskó Nándor.

ÁRA: 42,- Ft

SZOLFÉZSMŰVEK

AGÓCSY László:	A középfokú szolfézs útmutatója
	Szolfézs középfok I—II—III—IV.
BACH, J. S.:	Olvasókönyv a szolmizálóknak (Agócsy)
BÁRDOS Lajos:	Hangzatgyakorló I.
BERTALOTTI:	Ötvenhat solfeggio (Forrai)
BODON Pál:	Az intonálás iskolája
DOBSZAY László:	A hangok világa I—II—III—IV.
	Bevezetés a klasszicizmus funkció- és formavilágába (funkciógyakorló)
GÁT József:	Kottaolvasás
IRSAI Vera— AGÓCSY László:	Szolfézs példatár IV. (alsó fok)
JÓZSEF Andrásné— RÁCZ Ilona:	Zenediktálás (alsó fok)
JÓZSEF Andrásné— SZMRECSÁNYI Magda:	Zenei előképző
KODÁLY Zoltán:	Ötfokú zene I—II—III—IV.
	333 olvasógyakorlat
	Énekeljünk tisztán
	Bicinia Hungarica I—II. IV.
	15 kétszólamú énekgyakorlat
	22 kétszólamú énekgyakorlat
	33 kétszólamú énekgyakorlat
	44 kétszólamú énekgyakorlat
	55 kétszólamú énekgyakorlat
	66 kétszólamú énekgyakorlat
	Tricinia, 28 háromszólamú énekgyakorlat
	Epigrammák, 9 énekgyakorlat zongorakísérettel
LASSUS:	Huszonnégy kétszólamú motetta (Gát)
MÁRIÁSSY István:	Bevezetés a barokk stílus zeneirodalmába
MOLNÁR Antal:	Klasszikus kánonok
PROFÁNTNÉ— VESZTRÓCZY Judit:	Szó-lá-mi
SZŐNYI Erzsébet:	A zenei írás-olvasás módszertana I-II-III.
	Gyakorló füzetek a „A zenei írás-olvasás módszertaná"-hoz 1—8.